



العدد الثالث والستون

السنة السابعة عشرة

نوفمبر ١٩٨٣ / يناير ١٩٨٤



دھوجیب

مصباح الفكر

في هذا العدد

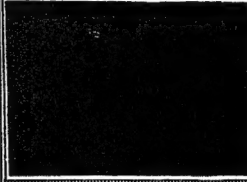
- اسطورة الفرس المرقن
- المدينة المثل وأرض الأحلام والمهجر والمنفى
- أنواع الأخطار في المجتمع الحديث
- عصر الحديد في افريقية وآثار الحضارة الرعوية: تفسيرات جديدة لعصور ما قبل التاريخ
- الطريق الى فهم الفن الافريقي

رئيس التحرير
عبد المنعم الصاوي

هيئة التحرير
د. مصطفى كمال طلبه
د. السيد محمود الشنيطي
د. محمد عبد الفتاح القصاص
فوزي عبد الظاهر
ضفي الديت العزاوي
محمود فنؤاد عمران

الإشراف الفني
عبد السلام الشريف

أسطورة الفرس المقرن



يسرنا أن نقدم للقارئ موضوعاً لم ينشر من قبل للكاتب روجر جايواز ، وهو موضوع فريد اتخذ مكانه بين دراساته العديدة عن الاسطورة والخيال حين قاده الاخطبوط ، ذلك الحيوان البحرى الهلامى ، وفرس النيبى والأسماك الرعاشة فى عالم المخلوقات ، الى اقتفاء آثار أشباهها فى عالم الخيال كالكركدن والفرس المقرن . وتبرز أهمية الفرس الوحيد القرن لدى الكاتب من تلك العلاقة القائمة بين ناب القيطس (١) وهاتين الدائرتين من الاسطورة والتباين كما يراهما روجر جايواز بين « بيادق الشطرنج (تعليق الناشر) »

يبدو أن موضوع الفرس المقرن قد استقام منذ عهد بعيد ، فهو فرس برى أبيض يعلو جبهته قرن ملفوف من العاج حفلت الأساطير بالحديث عن وجوده أو حقيقته

(١) القيطس : حوت قطبى ذو ناب بارز المترجم

الكاتب: روجر كايلاو

رئيس تحرير مجلة ديوجين • انتخب عام ١٩٧١ عضوا في
الأكاديمية الفرنسية • له مؤلفات عديدة

الترجم: الدكتور حسين فوزي النجار

الكاتب المصري المعروف

المزعومة دون ملل كما حفلت به دوائر الفن وحتى علم الأقرباذين ، وكم حفلت الآثار أيضا بما يمكن أن يكون سمة باقية على تلك الحيوانات الهائلة وان لم يكن بينها شبه الا من هذا القرن الوحيد ، وقد بقي هذا الفرس المرقن ميدانا حيا للنحت والتطريز منذ نهاية القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر ، وفي عصر النهضة حتى فجر القرن التاسع عشر تفصح عنه تلك الصورة الباطلة لسن الكركدن الوحيدة مثالا لقيطس المنطقة القطبية النادر بحجمه الغريب الهائل .

وفيما عدا هذا القرن ليس هناك من صلة بين أسطورة الفرس المرقن وناب هذا القيطس غير الاسطوري وهو ما يبدو من قبيل الخرافة في حقيقته • فهذا الحيوان المركب الذي يبدو قريبا من الفرس في بعضه وقريبا من النعجة في بعضه الآخر ليس له من وجود الا في التاريخ وفي مخلفات الفن ، وقد حاولت أن أبرز معالمه الأساسية وأن أفصح عن الملامح التي أبدعها الخيال من حوله .

فليس من سر هذه السن الطويلة المديبة التي حولها خيال العصور الوسطى الى أعلى الجبهة ، أنها الوحيدة من نوعها ؟ ولكن لأنها في الواقع تتعدى حقيقة ما يدركه الانسان فليس له الا أن يعلق أو يشير كما فعلت أنا نفسي ، وما هي الا ظاهرة بين العديد مما لا يحصى من ظواهر قوانين الكون التي لا يمكن لمخلوق حتى الانسان نفسه أن ينجو منها ، فهذا الكون في حاجة الى التوازن لثباته وفي حاجة الى عدم التوازن لنموه ففي كل حالة ، بداية من الذرة الدقيقة حتى تلك الكيانات المعقدة ، ومن تلك البلورات الى النباتات المتسلقة وهذا النصف من مخ الانسان الذي يتحكم في قدرات الانسان ، ترى الجانب الأيسر هو المحفوظ دائما ، فبعض النظر عما يبدو فان مكانة اليد اليمنى وسيادتها ليست الا نتيجة لذلك ، الا ترجع الى تقاطع الأعصاب الأساسية في المخ ، وليس لنا أن نعرض لهذه القوانين الكلية في هذا المكان ، وان كان جزءا لا يتجزأ منه وبما يدخل في بابها . وليس لهذه الدراسة الا أن تسلم بها ، وقد نعرض لتكوينها بالشرح بما هو جدير بتميز الانسان .

وقد قمت برد أسطورة الفرس المرقن الى عصرها والى فترة أفولها ، (اذ أن) أسطورة ناب الكركدن الأعلى الى اليسار وان كانت مما لا يحتمل ، الا أنني أستطيع أن ألاحظها وأن أفسرها ، ولعل هذا سمة على حقيقتين (تلك التي تتعلق بالفرس المرقن ، وتلك التي تتعلق بالكركدن ، وتلك التي تتعلق بالأسطورة ، وتلك التي تتعلق بالعلم) هما الطريق بين أحجية وأحجية أخرى وبين الخرافة والأحجية الخالصة ، وما هذه السن العاجية الا الصلة بينهما ، فالتاريخ بعض حقائق الكون في تدفقه واستمراره .

وفي هذا الجيشان الاسطوري يبدو الفرس المرقن حيوانا قائما بذاته ، فهذا الفرس الأبيض بقرنه المديب على جبهته ليس الا محض خيال لا يصدق ، فهناك العديد غيره من المخلوقات بداية من الحنفساء بقرنها الذي يعلو أنفها ، الى الحرثيت بقرنه الذي يعلو جبهته أيضا ، فليس الفرس المرقن الا كعروس البحر وأبى الهول أو هذا الطائر الخرافي برأسه كرأس المرأة ، تركيبا من الانسان والحيوان أو حتى على الأقل صورة تشريحية لوخش هائل كهذا الحيوان الخرافي بأظلاله الأربعة وذراعيه الاثنتين أو انه تركيب حيواني كالمسخ ، لو التنتين ، وأكثر من هذا أن الكثيرين يؤمنون بحقيقة الفرس المرقن ، وإن كان القرن وحده هو الذي يصنع منه أعجوبة ويضفي عليه بالتالي الشئ .

والتلصص أننا نتناول حيوانا خرافيا وان بدا معقولا في ظاهره الا من هذا الناب العاجي الذي يعلو جبهته ، وان كان في الواقع نابا لقيطس حقيقي ، وتلك هي حقيقة الفرس المرقن أصلا في حديقة الأساطير الحيوانية .

الأفراس المرقنة أينما تكون

ان أقدم ما يذكر عن الفرس المرقن لا يتعدى العصور الوسطى المسيحية ، وان ورد ذكره في أماكن أخرى عديدة بأقدم من ذلك بكثير وإن كان في صيغ متباينة ولا أقول غير معروفة ، ولا يضيرنا أن نلم بها سريعا .

سرعان ما أدركت المصادر الدراسية أن التعريف بالحيوانات الأسطورية يقوم على مدلول لفظي يتساوى في معناه مع كلمة الفرس المرقن ، وكان ذلك منذ زمن موغل في القدم ، فهذا الحيوان ، وهو حقيقى الى حد بعيد ، لم يبد فى الصورة التى عرف بها منذ العصور الوسطى المسيحية ، ولكن هناك قطعة من الفخار الايرانى ترجع الى الألف الأول قبل المسيح تصور حيوانا من ذوات الأربع بقرن واحد وان كان قصيرا مدملجا ، ويصف المؤلفون الاغريق واللاتين الفرس المرقن بأنه حصان أو أيل أو حمار وحشى أو خنزير ، وهناك نص شائع عن بلينى الأب فى كتابه « التاريخ الطبيعى » (المجلد الثامن ، ٣١) يقول « صيد فى الهند حيوان برى ، فرس مرقن ، شبيه فى هيكله بهيكل الحصان ورأسه رأس أيل ، وأقدامه أقدام فيل ، وذيله ذيل خنزير ، وخواره عميق ، ويبرز من وسط جبهته قرن طويل أسود ، وقيل انه لا يصاد حيا » . ومن قبل يفصح نص عن تسياس طبيب سيروس ومن بعده منيمون طبيب أرتاكسر كسيس. الثانى عما يرجع بوطن الفرس المرقن الى الهند . ويصفه بأنه حمار سريع العدو ، أبيض الشعر ، أزرق العينين ، أرجوانى الرأس ، وفوق جبهته قرن بطول الذراع أدناه أبيض وأوسطه أسود وأعلاه أرجوانى ، ويتخذ سادة الهند منه كأسا لشرابهم يزينونه . بعضائب الذهب ويقدمونه فى المناسبات المعروفة ، وقاء لهم من السموم والتلصصات فيتقيأون. أى طعام مسموم مما يطعمون ، فى « سيرة Apollonios of Tyane يؤكده فيلوستراتس أن الملوك هم الذين يشربون فى كؤوس اتخذت من قرن الفرس المرقن مما يجنبهم الألم من جراهم ، أو يمنع النار من أن تحرقهم اذا ما خاضوا لهيبها » .

وتختلف صورة هذا الحيوان باختلاف الأزمنة ، فقد يبدو كسمكة أو تنين أو خنفساء وفى بلاد فارس تكتمل صورة الحيوان فى Bundahish (الفصل ١٩) . فهو حمار بثلاث أرجل يعيش فى مياه المحيط ، له سنت عيون وأذنان وتسعة أفواه وقرن واحد ، كبير الحجم كجبل الفاند Mount Al Vand ، أما قرنه الوحيد فأجوف وشبيه بالذهب . وقد ند عن ألف فرع كبير أو صغير قد يتماثل مع الجمل أو الحمار أو البقرة ، وبقرنه هذا يدفع عن نفسه ويحجب أى سوء يأتية من ناحية المخلوقات المؤذية ، وفى حركته الوثيلة وصرخاته الناعمة آثار تضيدة وغائطه كعنبر داكن .

وفى التلمود أن الفرس المرقن حيوان ضخم لا تسعه سفينة ، وقد نجا من الطوفان بجره مربوطا الى سفينة نوح .

ومن الواضح أن هذه الكلمة تعنى حيوانا ذا حجم وهمى وقرن وحيد ، وليس لهذا الوصف الأخير ما يبرزه أو يفصح عنه ، فالفرس المرقن كما جاء فى الانجيل ليس غير مخلوق هائل مربع ينتمى الى التنين أو فرس البحر ، وقد ترجمت كلمتا Monoceros و Unicornis الى العبرية بما يتسع لكثير من المعانى والشروح .

وفى اللغة الصينية القديمة ترد كلمة الفرس المرقن فى مضمون مختلف تحت

اسم K'i-Lin مقترنة بالعنقاء والتنين والسلحفاة فهي واحدة من هذه الأسماء الأربعة لتلك الحيوانات الخيرة التي وردت في « لي - كي K'i-Li » ، وتحتل بذلك درجة عالية من التوقير ، وقد جاء وصفه على الصورة التالية : هيكل الأيل ، وذيل البقرة ، وحوافر الحصان ، وظهر من خمسة ألوان وبطن أصفر وقرن واحد من اللحم ، وليس يقادر على السير فوق نبات حي ، ويمتد به العمر عادة الى ألف عام ، ويظهر عند مولده الأباطرة الأخيار والحكام العظام ، وكان أول ظهوره في حديقة « الامبراطور الأصفر » وفي عاصمته « ياو - Yao » كان يعيش فرسان مقرنان ، وقد ظهر الفرس المقرن لأم كونفوشيوس عندما كانت حاملا به ، وفي رواية أخرى أن (الحيوان) قد جادت به اليها أرواح الكواكب الخمسة وكان (له) جسم بقرة وسمط تنين وعلى رأسه قرن ، وقد عقت أم كونفوشيوس عقدة (فيونكة) على قرنيه ، وقد بقى معها هذا الحيوان المحبوب ليلتين فارقتها بعدها . وقد جاء ذكر هذه القصة في آثار عديدة وخاصة في « شينج - تشو - تو - Sheng Chu-tu » أى سيرة كونفوشيوس التي نشرت في القرن الثامن عشر ، وفيها يبدو الفرس المقرن فى صورة كلب هائل مدرع ، أشبه ما يكون بحيوان الارماديلو ولكن فى حجم هائل ، وله ذيل عريض مفرطح بصورة رأسية ، وهناك صورة أخرى للأسطورة قام ولهم بجمعها ، وفيها أن الحيوان كان يحمل رقعة مبرقشة تقرأ عليها : « يا سليل الجبال البلورية ، عندما تنقرض السلالة فستحكم كامبراطور ، ولكن بغير سلطان » . وقبل أن يموت كونفوشيوس وقع حادث ، فقد جرح الفرس المقرن ، جرحه الصيادون ، وقال هان يو حوارى الفيلسوف : « أن جسمه كجسم الأيل ، والقرن من اللحم انه جبار السماء نذير الشر » ، وجاء كونفوشيوس ليفحص الحيوان وقال باكيا : « انه الفرس المقرن » . انه الحيوان الودود ، وهو الواحد بلا ريب ذو القدرة التى لا مرد لها والتى تصور حياة هذا الحكيم النادر .

وفى دليل حداثك الحيوان الوهمية « يذكر جى . ال . بورجيز قصة خرافية متأخرة تنسب الى جنكيزخان تقول أن بعض مقدمة الجيش الذى أعده لفتح الهند قد لححت فى البرية حيوانا كالأيل بقرن على جبهته يكسوه شعر أخضر ، جاء اليهم ليقول : « لقد جاء الحين لسيدكم ليعود الى بلده » . فلما استشار جنكيزخان أحد وزرائه الصينيين فى ذلك ذكر له أن هذا الحيوان هو الشتيوان Chiotouan - وهو ضرب من « كي - أى - لن K'i-lin » ولأربعة أشتية كان هذا الجيش العظيم يحارب فى الأقاليم الغربية حتى ضجعت السماء من رؤية الرجال مسفوحة دماؤهم ، فكان هذا النذير ، وما كان من الامبراطور الا أن كف عن هذا المشروع المدمر .

ويستطيع الفرس المقرن أن يميز أيضا البرى فيؤثره بالتوقير من المذنب فيلقى بكلكلة عليه دون أن يلجأ الى قرنه ، فما هو غير ثؤلولة برزت على جبهته .

أما الرية أو على الأقل الرعدة مما ينسب اليه فقد قطع فيها قطعا باتا بما أجراه « امبرواز بارى » من تجارب ، وهو ما تبينته الصين كما يبدو عن طريق المنطق ، ولم يعرض للخلاف الا بما يجيزه العقل حول وجود هذا الحيوان دون تناول ما ينسب

إليه من معجزات ، فالجانب العقلي في الحوار أقل تشددا وإن كان في الواقع أقوى بيانا . فكيف يتسنى لحيوان نادر لا يتفق على وجوده اثنان أن يزود عالم الدواء بهذا الكم الهائل من وسائل العلاج ؟ وهذا لتعليل « هان - يو - Hav-yu » من رجال القرن الحادى عشر ، أى قبل نصف ألف من الأعوام سابقة على ظهور الطبيب الأوروبى :

« مما يسلم به العالم أن الفرس المرقن مخلوق معجز يجلب الحظ ، وتلك حقيقة تسفر عنها الترانيم المقدسة وتسجلها الحوليات ، وتكرر ذكرها فى السير والتراجم والأعلام وما الى ذلك من مؤلفات ، وما من امرأة ولا طفل فى الريف الا ويعرف أن الفرس المرقن بشير خير . »

« ولا يعد هذا المخلوق من الحيوانات المستأنسة ، ولا يظهر فى العالم الا لاما ، ولا يفى ظهوره بتصنيفه ، فما هو شبيهه بالحضان ولا بالبقرة ولا بالكلب أو الخنزير أو الأيل أو الذئب . »

« وفى جميع تلك الحالات فان من العسير على من يلقاه أن يدرك أنه الفرس المرقن ، فالحيوانات ذوات القرون - كما نعرف هى البقر ، والحيوانات ذوات العرف هى الخيول ، أما الكلب والخنزير والذئب والأيل فاننا نعرف كلا منها ، أما الفرس المرقن فهو وحده الذى لا نعرف عنه شيئا . »

« فاذا لم يتسن لنا أن نعرف الفرس المرقن فمن الطبيعى أن نعلمه من الحيوانات الضارة . »

« فاذا ظهر الفرس المرقن فانه فى الواقع نذير بظهور حكيم عاقل ، فانه لا يظهر بغير ذلك ، فالحكيم العاقل هو الذى يعرف الفرس المرقن ويعلم تماما أنه بشير بحسن الطالع . »

« ولهذا فان لنا أن نقول ان ما يجعل من الفرس المرقن فرسا مرقنا هو ماله من فضل ، لا هيئته الخارجية . »

الفرس المرقن فى الغرب المسيحي

١ - الطب

وفى الغرب المسيحي ، فى ظل الاقطاع ، أو الحركة الانسانية أو الملكية ، تقوم فكرتان متباينتان تماما ، وما أراه أنهما قامتا معا عن طريق المصادفة ، فالمصادفة وحدها هى السبب بشير لعب بالألفاظ أو الاعتماد على ترجمة عاجلة . فالفكرة الأولى تبدو فى صورة ملحمة بريئة لا ضير فيها وتصف قرن الفرس المرقن بأنه علاج واق ، فعال وترىاق يسلم به العالم أجمع ، الفكرة الأخرى تدور حول أسطورة عن مهرة ببضاء ذات قرن واحد مدملج ، ولا يتسنى لغير عذراء أن تمسك بها ، وما أنا نفسى بقادر

على تصور أية صلة بين الاثنين إلا أن تكون لناب القيطس ، فأحدهما هذه القدرة النادرة على الشفاء ، والآخر تلك الحاشية الغريبة عن حيوان غير عادي أقرب الى الرمز منه الى الحقيقة ، يتمتع بقوة شافية لا يبدو أن انسانا قد عني بها . وهناك من ناحية أخرى تلك المادة القوية مطحونة أو مذابة ، لها فاعليتها عند الضرورة بوجودها أو قربها فحسب ، وهناك من الناحية الأخرى هذا الحيوان الفاض القريب من القداسة ، ولا أقل من أن يكون رمزا لاهوتيا أو أخلاقيا ، وإن كانت قواه الشافية أو الواقية مازالت - يقينا - غير معروفة ، واننى لأرى صلة وحيدة لا غير بين الخرافة والاسطورة ، فنباب القيطس الحقيقي Monoceros ، وهذه المهرة الصغيرة ، التى ينسب اليها ، لقلة ما يعرف عن أصلها ، (أنها) تنتمى (لاستكمال الشكل) الى الفرس المقرن ، أو Unicornis باللغة اللاتينية ، والتزجمة الحرفية لكلمة Monoceros « وحيد القرن » ، وهى الكلمة التى لجأ اليها تسياس ctesias ليعبر بها عن حيوان مقرن ينتفع به سكان الهند لوقايتهم من السموم والأمراض ، ومن القتل أيضا .

وقد كان لقرن الفرس المقرن مكانته الأثرية وقيمتها الغالية كعلاج لا يفشل . فحوالى عام ١٦٠٠ ابتاع تاجر فى « بونت نيف » ماء من حوض أذيبت فيه قطعة من قرن الفرس المقرن (وتساوى تلك القطع عشرة أمثال وزنها من الذهب الخالص) ، وليس هذا بكثير فقد تعدت قدرة القرن دائرة العلاج ولم تعد مقصورة عليها .

وكان لقدرة الحيوان الحفية ما جعل القرن لا يقدر بثمن ، فقد كان للفرس المقرن من القدرة ما يمكنه من معرفة أى تغيير يؤثر على نقاء الماء أو ينوئه ، أو يسيء اليه ، فنزع منه كل سم وقضى على كل ثعبان . فالخمر المسموم يتحول الى لون داكن فى اناء أو قديم صنع من قرن الفرس المقرن ، وحده السكين اذا ما صنع منه ينز اذا ما اقترب من لحم أضيف اليه من مرارة الفهد أو أى مادة أخرى مميتة ، ويكفى ، بوجه عام ، أن تلمس شظية من هذا القرن السحري فى طرف مسافة فضية طعاما لتتبين صلاحيته .

ويناقش برتراند دى استورج Bortrand d'Astorg فى كتابه « أسطورة الفرس المقرن Le Mythe de La Dame à la licorne » (باريس ١٩٦٣) فيدعى الايمان بوجود الفرس المقرن ، وإن كان ادعاء رغم حيويته يتوخى بلا ريب معالم الخيال ، وكان الأجدى أن يتطرق بصورة خفية الى تجارب امبرواز بارى ، حيث قام هذا الطبيب الضليع فى تجاربه بمحاكاة احداها فانتج مسحوق قرن الفرس المقرن أو ماء أذاب فيه شظية منه ، لما رآه من ثمنها الجزى .

علينا أن نعرض فى هذا المقام « لحديث الفرس المقرن Discours de l'alicorne » ومؤلفه طبيب هنرى الثانى ، وهو مؤلف مازال حتى وقتنا هذا عنوانا على دقة الحوار ، وليس بعده فى معرفة الجانب العلاجي من الملحمة ، وقد ظهر هذا المؤلف عام ١٥٧٩ ، وقد واجه المؤلف ، رغم كل شيء ، الكثير من العناء لقاء جرأته على هذا العمل ، فهو

لا يكاد يعرف عن الفرس القرن إلا ما استخلصه من الانجيل ومن المراجع القليلة في كتابات الاغريق واللاتين القديمة ، وكان هذا أكثر من أن يثير دهشته ، فإذا كان ظهور الحيوان موضع خلاف فإن وجوده على الأقل ليس مثارا للخلاف ، فقد وجد في الهند وفي أثيوبيا وفي أماكن أخرى غير معروفة ، وفي الصحراء • فهو فريد ونادر ، ومألوف في أماكن مقفرة لا سبيل إليها ، ويختص امبرواز باري حوارته فيقول : « من ذا الذى يستطيع أن يقيم البرهان على أن هؤلاء الناس لا يعرفون شيئا من الحقيقة وأنهم يرددون ما يسمعون من أفكار وأقوال ؟ » ويرى أن الفرس القرن لم يظهر قط ولم يبد له وجود في المحفل الكبير للحيوانات الغريبة الذى أقامه ديوقليت وجورديان ، ولم يكده يظهر غير الحرثيت ، وهو ما يجزم بلوتارك بأنه يختلف عن الفرس القرن •

إلا أن الفرس القرن أمر شائع ، ويعتقد امبرواز باري أنه حيوان بحرى بناب ، وعبرة حيوان بحرى تطلق على كل الحيوانات البحرية من غير الأسماك وخاصة فيل البحر ، والواقع كما يشير الطبيب أن القرون باقية في الحفظ في ستراسبورج والفاتيكان والبندقية وفي سان دنيس وفي أمكنة أخرى توجد أمثلة هي موضع خلاف ، أما الحيوانات التى يظن أنها شبيهة بالفرس القرن فإن لها قرنين باستثناء سمكة « أبو منشار » فإن لها قرنا واحدا على صورة منشار طوله ثلاثة أقدام ، ومسطح يعرض ثلاثة أصابع ونصف الاصبع ومدبب من جانبيه ، وتوجد عادة فى مياه السواحل الافريقى قريبا من غينيا ، وليس فيها ما يشبه المهرة البيضاء بقرنها المدملج ، وإن كان هناك من المؤلفين من يسميها « فرس البحر القرن » ، فضلا عن هذا فإن الحقيقة البينة أن مثل هذه الكثرة من القرون تمتلئ بها حوانيت الدواء ، مما يسفر عن الخداع الكبير ، إذ أن حوانيت الدواء (الصيدليات) لا يتسنى لها أن تتزود بقرن حيوان نادر الوجود ومازال وجوده مبهما •

٢ - اللاهوت :

ومع هذا التسليم للاهوت فإن الطبيب العالم ينتقل الى الطريقة التجريبية ، فأثبت أن تلك الشظية الشافية لكل داء من القرن حين تنقع فى الماء ليس لها من تأثير على العقارب ولا على العناكب أو الضفادع فإنها تسبح فيها كما تحب ، كما أن الضفادع تعيش آمنة سليمة كما تشتهى ، حتى وإن كانت الشظية المذابة من القرن مما حوته كنيسة سان دنيس ، أو أن القرن كان الملك أو اشترى من تاجر باعه بأغل ثمن ، هذا فضلا عن أن القرن لا ينز فى ماء مسموم ، وإن جذب اليه الرطوبة ، ولكنه فى هذا لا يبدو أى شيء بارد مصقول كالرخام أو المرأيا ، كما أن الأطباء الذين قاموا بتجربته قد انتهوا الى تلك النتيجة السلبية • ولم يرد على لسان الأقدمين من أمثال جالين Galen وأبقراط Hippocrates ذكر لها ، حتى أرسطو وهو من يعلم بوجود حيوانات ذات قرن واحد كالظبي الآسيوى والحمار الهندى لم يأت على ذكر لها ، أما المحاربون المحدثون من الأطباء والعلماء من أمثال كرسطوف أندريه Christophe André ورونديليه Rondelet وديوريه Duret و تشسابلين

Chapeliw الطبيب الأول لشارل التاسع فقد ظلوا صامتين حيال ما ينسب الى القرن من قوى سحرية ، وان لم يصدقوا أى شيء عنه ، ولأن الايمان به يمتد الى زمن بعيد وعلى أوسع مدى ، كما يرى امبرواز بارى وان كان لا يخلو من الموجهة ، لأنه لا يسبب اذى لأحد ، أكثر مما يساويه هذا المال الذى يدفع لقاءه وان كان ايمانهم به يفوق وزنه ذهباً .

وفى ختام حديثه يشبه بارى تلك القوى الشافية لقرن الفرس المرقن بالذهب السائل والأحجار الثمينة ، وحافر أيل الشمال .

وقد أعدت ترتيب ما قاله الطبيب خطوة بعد خطوة لطابعها المنهجي الرائع ، ولما بدا من حرصه على ارضاء وجهة نظر الكنيسة ، حتى يتساوى ذلك ، وان بدا ألا علاقة بذلك اطلاقاً ، مع دخول صورة الفرس المرقن الى الرموز المسيحية ، بعد أن حاول فنانون العصور الوسطى أن يردوا نسبة الفرس المرقن فى الغرب الى تسياس ، ومنه الى ايزيدور سافى Isidore of Seville الذى مات عام ٦٤٦ بعد أن كتب موسوعة عن الحيوان فلم ينس أن يذكر الفرس المرقن .

وقد جاء الانجيل ، فى الواقع ، وقاء للفرس المرقن حين جاء مصدقاً له ، وعده من الحيوانات الرمزية عند مفسرى التوراة ورجال اللاهوت ، وان بقيت أهميته فى الغالب غامضة ، ولاصطياد الفرس المرقن ، بالرجوع الى « ايزادور سافى » فان من الضروري أن تفويه عذراء كرسنها الكنيسة ، فعند ذاك يلقي برأسه الى حضن العذراء الشابة ، فتشيع فيها الحرارة بتدليلها لتصبحه بعد ذلك الى قصر الملك .

وكان هونوريوس دى أوتون Honorius d'Autun هو الذى أقحم هذا الحيوان المبهم على الكنيسة وأضفى عليه هذا الشرف الكنسى الرفيع ، وقد رأى فيه مثلاً رقيقاً للتجسد والطهارة ، فالفرس المرقن يمثل المسيح ، وهذا القرن فى جبهته رمز للقوى القاهرة لابن الرب ، فقد توى الى حضن العذراء وساقه الصيادون أسيراً ، وعندما قاموا بصيده نصبوا له فخاً يتسم بالركة والطهارة ، ويسفر هذا الرمز عن الصورة البشرية التى ظهر بها المسيح فى حضن مريم ورضى أن يسلم نفسه لأولئك الذين يتربقون مجيئه ، وأصبحت الملحمة أكثر تشابكاً فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وغداً ذلك الصياد الذى اقتفى أثر الفرس المرقن « الملاك جبريل » ، أما العذراء الشابة التى يسرت الامساك به فى مريم العذراء . وبهذا جمعت هذه القصة الخرافية بين البشارة والتجسد فى (العقيدة المسيحية) ونضدت الصورة فى « الحديقة المغلقة » وازدانت بسياج Bortus Conclusus وغدت مثوى للعذراء ، وغداً منظر الامساك بالفرس المرقن . دلالة كلاسيكية على طهارة العذراء ومولد المسيح ، وكان فى صحبة الصياد أربعة من كلاب الصيد كل زوجين رمز للرحمة والحقيقة والعدالة والسلام .

والمسيح بوصفه غير أمى Unigenitus أشبه ما يكون بالفرس المرقن Unicornis ويصوره سفر الرؤيا فى صورة جواد أبيض رفيع الهامة يمكن أن يصبح رمزاً للفرس المرقن .

والمسيح حتى فى صورته البشرية صورة أليفة لأولئك الذين يحبونه ويرضون أن تتم معرفته على هذه الصورة (صورة القداسة الخفية) ، وأما صورة العذراء الشابة التى رُوِضت هذا الحيوان البرى فهى شائعة فى المخطوطات القديمة .

ولا يقبل كل الناس هذا التماثل بين المسيح والفرس المرقن ، ولا حتى ما حواه الفكر الكنسى عنه ، أو حتى تلك الصورة البسيطة فى اتخاذ رمزا للطهارة والرقّة ، وبقي هناك من يراه صورة للقسوة أو على النقيض من ذلك رعيديا غرا ، وأحيانا يكون عرضة للتهجم والتجريح ووصفه حتى بالشيطنة ، وسرعان ما أصبح صيد الفرس المرقن رمزا مبهما ، فالعذراء الشابة تكشف عن ثدييها للحيوان الناثى الذى لا يرضى بالأسر ولا يقبل الترويض ، ولكنه حين يرضع ثدييها يرضى لها أن تقوده من قرنه ، ويصبح منه ذلك الحين صيدا أسيرا .

وليس فى هذا أكثر من استسلام للفراية فضلا عما فيها من قسوة مادام يقذف بأعدائه الى الهواء ليلتهمهم بعد ذلك . وفى رواية أخرى أنه حين يحاط به على هضبة سامقة يتخذها ملجأ من الصيادين يلقى بنفسه الى الهاوية ويخفف من سقوطه قرنه اللدن المرن ، وقد يقذف بأعدائه الى الهواء ويطعنهم بقرنه ويكون كالأسد اقتراسا ورهبة مخيفة ، كما يبدو فى أحيان أخرى ضعيفا كما جاء فى قصة خرافية عن « المدراس » ، وليس للأسد غير وسيلة وحيدة للتغلب على الفرس المرقن ، اذا ما جره الى شجرة وأغلق طريق الفرار دونه فيتأهب له الأسد ، ويهاجمه الفرس المرقن ويحاول أن يقطعنه بقرنه ، ولكن الأسد يراوغه ، فيتفرس قرنه فى جذع الشجرة ويعجز الفرس المرقن عن انتزاع قرنه فيفترسه الأسد ، ولا يتسنى للإنسان صيده الا بالشباك أو ينصب له فخا ، فاذا تم اصطياده أضرب عن الطعام ومات مكتنبا ، وهو مفرم بالحمام فاذا سمع هديله ينبعث من شجرة انساب نحو أغصانها المتدلّية وقرس قرنه من خلالها الى أعلاها ليقف عليه الطائر .

وهناك طريقة أخرى لصيده فضلا عن استثناسه من غير مساعدة الفتاة الصغيرة الطاهرة ، اذ يرتدى صبى رداء فتاة ، فيأتى الفرس المرقن ويلقى برأسه الى أحضانها ، ولكنه يموت فى الحال ، وما على الصبى الا أن يجتز قرنه .

الا أن سان بازيل St. Basil يجزم بأن الفرس المرقن خدن جهنم وراعيها ، وأن احترس منه فانه شيطان مارد ، مجلبة الشر للناس بارع فى اثارتهم واستفزازهم .

ويسود هذا الغموض والابهام صور القداسة وصور القدح على السواء ، ففي سنة أو أخرى نرى « شرح الخيال Exp:anatioinaginum لسكاليجر Scaliger متضمنا حفرا يمثل الفرس المرقن رمزا لروح يلهم البابا (كولون ، ١٥٧٠) كما نرى فى « الصور المقدسة » (١٥٦٩) فرسا مرقنا يسخر وهو ينطح بقرنه تاج حبر آخر .

ويقال أن توركيمادا Torquemada كان يحتفظ دائما بقرن فرس مقرن قريبا منه تعويذة تقيه شرور السحر ، أما ولفرام فون ايزينباخ Wolfran on Eschenbach فإنه يذكر Parzival — ix lig. 1404-1501 أن الفرس المقرن يمتلك القدرة على معرفة العذارى اللواتي احتفظن بنقاتهن ، ، ويضيف الى ذلك روايتين لم يأت لهما ذكر من قبل ، هما : « أن قلب هذا الحيوان العجيب يوضع على جرح الملك لبشافته ، وفي الوقت نفسه تكون لدى الملك القدرة على أن يستخلص من جبهته حجرا من الحقيق ينمو تحت قرنه » .

دنس الخرافة في فن النهضة

عرفنا كيف ارتبط اللاهوت وآباء الكنيسة بهذا العديد من الحزبيلات التي بدت في الأسطورة ، وبدت في أحيان أخرى في الرموز التي حطت بها الافلاطونية الحديثة . فكانت الطغراء التي ازدان بها مؤلف يعقوب بوشكين Symboligraph ia de Iacobus BoschinsArte Symbolica تمثل الفرس المقرن منحنيًا فوق البحيرة ناظرا الى انعكاس صورته على صفحة الماء ، وبدا القرن كما لو كان مسددا الى قلبه ، وكانت الطغراء تقرأ في هذه الصورة المنمقة De Moy, le m'epouvance كذلك « كم ترعبنى صورتي » ويبدو لي أنها شرح واف لهذا التناقض البالغ الذي يدور حول الفرس المقرن : اللطف والقسوة ، والتفرد ، والايحاء والعنف ، والضعف والعصمة .

أما س . جى . جونج C. G. Jung فقدم عرض في كتابه « علم النفس والسميما » لشيوخ فكرة الفرس المقرن في العالم دون أن يعنى بالتحليل أو التفصيل في تناوله لهذا العرض الشامل لعالم الحيوان ، مع ما حفل به كتابه من معلومات ، فلا يلم بها الا حين يقارن بينه وبين الأيل أو الأسد (عند) التزاوج ، أو عند القتال اذ يتعسر معهما الافصاح عن شيء مادام التناقض والتوافق غير متباينين . وانهما خفيان في هذا التيه من الرموز المستوية .

وأغلب ما يكون الظن أن أسطورة الفرس المقرن ، بعيدا عن فحواها اللاهوتي ، ليست الا نتاجا للجو الاقطاعي . حيث الحب الناعم الرقيق ، وتوقير المرأة والمتاع الأنيق ، والشغف بالموسيقى والشعر ، وتقوم الطرز التي يضمها « متحف كلوني » شاهدا على ذلك ، حيث يربطون بينها وبين الطلاوة في الفن ، وهو ما يتمتع جميع الحواس . اذ أن فكرة مطاردة الصيد هي الأخرى فكرة أرستقراطية ، وهذا فضلا عما نعرفه عن الحب الناعم الرقيق وكيف يتسق تماما مع الأحاسيس الرقيقة .

ثم يهل هذا التناقض البالغ بين الفرس المقرن في الغرب حين بدا في ختام العصور الوسطى وتلك الأنماط العديدة الأخرى المتأثرة في شتى بقاع العالم . الا أن تلك الصورة المبجلة للفرس المقرن لم يعد لها وجود في عالم القصور ، وإن ظلت قائمة حتى نهاية القرن الثامن عشر ولكن في صورة دنسة ، فكانت مثالا للخيلاء في صفحات المرمر التي تزدان بها نصب الأهرام التذكارية وفي حدائق بوروميو في

أيزولا بيلا (فى أواخر القرن السابع عشر) وقد امتطأها إيروس Eros إله الحب ،
أو تلتفت حولها الكلاب على أبواب متنزّه قصر « راراي Raray الذى يطل بأبوابه
على الغابة » .

وهاك مثل آخر من هذا القبيل نذكره عما يسمى « سر » حديقة كابزارولا
Caprarola ، حيث تمتطى حوريتان فرسين مقرنين ، كما تعلم أن الاسكندر
فارنيز Alexander Farnese قد نال شهرته باستيحائه على الأقل لمدركاتهما
الكلية عامة .

وليس للفرس المرقن اليوم من دور أكثر مما هو أداة للزينة بكل ما تحمل من
أصداء الرمز . كما بقى سمة على دروع القتال وقد بقى لكل شكل منها معنى محدود ،
ففى أعقاب الوحدة بين إنجلترا (الأسد) واسكتلندة (الفرس المرقن) أصبح الدرعان
معا ، درع الأسد ودرع الفرس المرقن ، على دروع المملكة المتحدة ، وعند تصوير الحيوان
فانه يبدو لصيقا بالسحرة ، وإن لم يكن ذلك إلا من تهاويم الرمزية التى عرفت عن
فنانى ما قبل روفائيل ، ولم يكن لها معنى محدد ، وتقوم لوحة جوستاف مورو
Gustave Moreau شاهدا أصيلا عليها .

أما الأساطير السديدة عن الفرس المرقن حين تجمع بين عذارى المهرة وناب
الكركدن فى الخزائن الملكية فلم يعد لها وجود بعد الثقافة التى أبدعتها ، ولربما لم
تتميز فى تلك الدائرة التى تتصل بالفرس المرقن فى الغرب وما حوته من شتى الصور
بداية من خرافة الدواء الشافى بكل الأدواء والرموز اللاهوتية الى التطور الفكرى
والفنى ، وهى على أية حال صور دنسة انبثقت من روح عصر النهضة .

فاذا وقفنا عند هاتين الصورتين الأوليين فى تقابلهما معا ، وهما اتخاذ ناب
القيطس أو الكركدن العاجى مادة ثمينة شافية ، أو عند تقابل الصورة الثانية والثالثة
المائلتين فى الرمزية التى أثبتت وجودها منذ وقت مبكر وأصبحت لها تلك المكانة
الهائلة فى عالم الخيال حيث يكون الرمز أو التخيل . بداية من التصوير الى الشعر ،
فى حاجتهما اما الى صيغة أو تصور يتميزان بالركة والجدارة واما كمادة ثمينة متينة
ولكنها قابلة للتشغيل لينجم عنها ابتكارات عديدة بداية من صناعة المجوهرات الى
الوعد وتفسير الأحلام ، فهذا المخلوق الصادق لا عن هواة ، محك البراءة ومحك
السموم ، المخلص ، والمعوج ، فهو القريسة وهو الساحر على حد سواء . وأخيرا نراه
بإختياره يصحب « سيرس Circe فى مصورات القرن التاسع عشر » .

وقد بقى قرن الفرس المرقن وأنياب الكركدن زمنا طويلا تحفا نادرة مشتتة ،
واتخذ منها أهل الدنمارك تجارة رابحة ، وإن بقى تجارها فى صمت مريب لا يفصحون
عن أصلها ، وظلت من السلع النادرة التى يزداد الطلب عليها فى جميع أنحاء العالم ،

حتى غدا لكل منهما معياره ، باديا في مثالين : أولهما ما كان من فيليب دي كومينس
 Philippe de Commy Nes في وصفه للسطو على أمتعة بيرو دي مديتشى
 Piero dé Médici في تقدير ثمن القرن الكامل بستة آلاف أو سبعة آلاف دوكات (١) ،
 والثاني ما جاء في تاريخ أجريبا دي أوبينى Agrippe d'Aubigné بأشارته الى أن
 ثمنه ثمانين ألف إيكوس ecus ، وليس ذلك بالشاهد الوحيد ، ففي القرن السادس
 عشر كان أمراء بايزيوت Bayreuth يملكون أربعة من قرون الفرس المقرن ، وفي
 عام ١٥٥٩ ابتاع أهل فينيسيا (البندقية) أطولها بنوع من الحيلاء بثمن خيالي
 قدره ٣٠.٠٠٠ سيكوين Sequis (٢) واتخذ أحدها علاجاً لأسرة من الأمراء ،
 وفي مجموعة اليكتور (٣) سكسونيا في درسدن كان أحد هذه القرون معلقاً في
 سلسلة من الذهب ، وقدر ثمنها بمئة ألف إيكوس .

وقد قضى البحث الذى قام به امبرواز بارى وما ساقه من أخبار الرحلات في
 البحار القطبية وأبحاث علماء الطبيعة على ما كان من إيمان بالفتوى التى نسبت الى
 قرن الفرس المقرن ، كما عرف أيضاً أن ما عرف باسم الكركدن بنابه الوحيد ليس
 غير سمكة وما هو بحيوان غلفته الأساطير وهوت قيمته من حالي . ومالبت أن غدا
 موضوعاً للزدرء . ويذكر إيه . اى . برهم A.E. Brehm في كتابه الرائع « حياة
 الحيوان La Nie des animaux هذه القصة الواقعية : « حدث في القرن الثامن عشر
 أن بعثت « شركة جرينلاند » عدداً من أنياب الكركدن (أو القيطس) الى موسكو
 ليبتاعها القيصر ، الا أن طبيب القيصر حال دون ذلك ، قائلاً انها ليست سوى أسنان
 صنيكة وليست بأى جال من قرون الفرس المقرن ، وما كان على الرسول الا أن عاد
 ببضاعته الى كوبنهاجن ، وكان من سوء حظه أن قوبل بالسخرية ، ووجه اليه تاجر
 عجوز هذا السؤال : « كيف أعوزتك اللياقة والمهرة ؟ فقد كان من اليسير عليك أن
 تمنح الطبيب ثلاثمئة دوكات لتصبح هذه الأسنان من قرون الفرس المقرن » .

ويذكر إيه . اى . برهم أيضاً أن مسحوى قرن الفرس المقرن بقى يباع فى حوانيت
 الدواء حتى نهاية القرن الثامن عشر ، وأن الهولنديين حتى وقته ظلوا يحتالون على
 اليابانيين والصينيين بهذه البضاعة المزورة ، أما فى أوروبا - كما يقول - فلم يعد لهذا
 القرن قيمة تذكر ، فلم يعد ثمنه اذا بيع ثلاثين فرنكا أو خمسة وسبعين فرنكا .
 وليس بنا حاجة الى القول بأن ثمنه قد هبط هبوطاً شديداً ، فالقيطس - بغض النظر
 عن جمال ما يصنع من عاجه ونوعية هذا العاج ، حيوان تادر يخضع للحماية حتى

(١) الدوكات وهو البندقي . كما عرفه العرب ، عملة ذهبية فى الإمبراطورية الرومانية المقدسة :

لترجم

(٢) سيكوين عملة ذهبية فى البندقية فى العصور الوسطى : لترجم

(٣) اليكتور لقب للأمراء الأسنان الذين كانوا يقومون بانتخاب امبراطور الإمبراطورية الرومانية

المقدسة : لترجم

لا يتعرض للانقراض ، فقد دلت الأبحاث الجادة عام ١٩٧٤ ، ولم تكن مقصورة على القيطس بل تناولت الأنواع الأخرى ، على أن معدل ما تلده الحيتان البيضاء في العام ٩٩٤ ، في حين يصل الفاقد منه في العام الى ١١٥٤ ، أما عن طريق الصيد ، أو الموت الطبيعي ، أو الاختناق تحت طبقات الجليد (ايه . دبليو . مانسفيلد ، تى . جى . سمت ، بلى بوك) . هذا بالإضافة الى أن الذكور البالغة منها ذات ناب واحد هائل ، وهو يتعرض للكسر غالبا نتيجة حادث ما .

وفى تلك الحقبة من أمجاد الفرس المقرن ، وحتى بعد أن عرفت حقيقته ظلت له مكانته على قمة الأشياء الثمينة مقدسة أو خادعة .

ومن بين ما حظى منها بالشهرة البالغة هذا القرن بين كنوز الهابسبورج فى فينا ويبلغ طوله مترين ونصف متر ، وآخر فى متحف جراسى بليبزج وطوله متران وثمانية وثلاثون سنتيمترا ، وثالثا بين كنوز سان مارك فينيسيا وطوله متران واثناون سنتيمترا الى جانب هذا القرن بين كنوز سان دنيس ، ويوجد الآن بمتحف كلونى وطوله متران وتسعون سنتيمترا ، وقد احتل مكانا بين مخترعات القرن السادس عشر التاريخية ، فقبل أن هارون الرشيد خليفة بغداد قد أهداه الى شرلمان عام ٨٠٧ . وقد عرض رأسيا فوق قواعد نحتت فى أنيقة بالغة ، وزينت بأعمدة طويلة منحوتة يرتكز عليها الطول الداخلى للقرن ، أما الفار الذى يعلوها فى متحف جراسى والشعر المعقوص الذى يحيط بالقرن ويتدلى مشعشا من أغلاه فانه بينها جميعا تحفة نادرة ، ويرجع تاريخه الى بداية القرن التاسع عشر .

ويفرد مؤرخو الفن وفهارس المتاحف القوائم عن الأواني المزخرفة من المعادن الثمينة والأكواب والكؤوس ، وصناديق الطبايق ، والتواييت المقدسة ، وقراب ومقبض سيف بمتحف فينا من كنوز الهابسبورج ، كما يستختم قرن الفرس المقرن أيضا لتزيين العلب الصغيرة وأواني الشراب المصنوعة من العاج : حيث يتخذ تجويف ناب القيطس قاعدة للأناء ، وينقش عليه صورة هذا الفرس الخرافى ويصل عدد الصحاف التى قام نيكولاولس بيركهولتز أو نيكولاولس كيمف بزخرفة قواعدها وأغطيتهما سنة ١٦٠٠ ، واستختم قرن الفرس المقرن فى زخرفتها . أما الصحاف فقد صنعت جميعا من عاج الكركدن (القيطس) (١) ، ولعلنا ندرك جميعا أن أكثر هذه الأشياء كانت كؤوسا للمشروبات أو صناديق للطبايق وأنها جميعا ذات فائدة مزدوجة ، من

(١) كان هذا الناب ينسب الى الكركدن ، وهو حيوان خرافى حتى عرف أنه ناب القيطس : لترجم

حيث المادة التي صنعت منها ، ومن حيث نسبتها الى حيوان يظن أن مادتها قد جاءت منه .

وتحدد المنفعة من وراء هذه الأشياء التي تصنع من أنياب القيتس على أساس محلي خالص ، فهي في الغالب خطاف لصيد الأسماك في شمال جرينلاند ، وذلك منذ القرن التاسع عشر ، ومن الطبيعي ألا يكون هناك ذكر للفرس القرن ، وأنى لأضع مفامرا تلك الفروض لتفسير تاريخها الأخير نسبيا ، فقد بدت في حقبة فقد فيها ناب القيتس قيمته الخرافية ومن ثم قيمته التجارية ، ولم يعد التجار في حاجة الى من يبعثونه لجلبه .

القيطس

اقتحم القيتس علم الحيوان في أناة ونصب ، قالى أمد طويل كان يدعى « فرس البحر القرن » الصورة البحرية لذلك الحيوان الخرافي ، وفي أحيان أخرى كان الخلط بينه وبين سمكة « أو منشار » ، وتفاقت الشروح ، وتداخلت التفسيرات ، وتشعبت ، وناقض بعضها البعض ، ويقدم كوفير Guvier دراسة دقيقة مختصرة تشرح هذا التقدم المفيد في هذا الجانب من المعرفة في كتابه « من التاريخ الطبيعي للحيوانات البحرية De L'histoire Naturelle des Cétacés » ، وبفض النظر عن هذا النتوء الوحيد البارز فإن هذا الحيوان يثير مشكلتين يدور حولهما الجدل : أهو سمكة أم أحد الثدييات ؟ وهل ناب هذا قرن أم سنة ؟ وما هي الغاية منه أيضا ؟ .

... وكان أول مؤلف يتناول القيتس حقا هو مؤلف اسحاق دي لابيريى وحقائق عن جرينلاند ، وقد نشر في باريس عام ١٦٤٧ ، وأعيد نشره في امستردام عام ١٧٣١ مع التنقيح والزيادة ، وفي تلك الفترة ظهرت مؤلفات كلاوس ورمز (١٦٥٥) وبارتوليس (١٦٨٨) و ريزل (١٧٠٢) وجون مونك (١٧٠٤) وتوكونيوس (١٧٠٦) ولارين (١٧٠٧) . ومن الواضح أنه حين تم الكشف عن هذا الحيوان البحرى الفريد عاد يجذب اليه اهتمام الرحالة والعلماء ، فنرى تلبىوس Tulpius وهو طبيب هولندى - يقدم أول وصف لهذا الحيوان البحرى بعدما رأى هذا القيتس يدور حول الشاطئ قريبا من جزيرة ماجا عام ١٦٤٨ ، ونقل عنه هذا الوصف على درجات متفاوتة من الدقة والأمانة . وقرن هذا القيتس تسع أقدام وطول القيتس عشرون قدما ، وتسأل العلماء بعده عما اذا كان قرنا أو سنا ، وكان ذلك هو موضع الحيرة . ولنتكون اقرب الى الدقة نقول انه الناب الأعلى الأيسر وطوله متران أو ثلاثة ، ويشرح روشيفورت

فى كثير من السهولة السبب فى أنه ناب واحد . فليس مما يثير العجب
آلا يكون لهذه السمكة غير واحدة من هذه الأسنان الطويلة . فان ما يكفى لنمو أسنان
غيرها تستوعبه هذه السن الأولى الوحيدة الهائلة الطول والعرض مما يكفى
لثمة سن .

ويجزم أندرسون حين رأى القيطس يحوم حول شواطئ الباء عام ١٧٣٦ بأنه
حوت من بين أنواع الحيتان العديدة ، الا أن هذا التباين بين هذا السن الوحيد وغيره
ظل موضع حيرة علماء الطبيعيات ، فقد استعرضوا كل أنواع النوء على اختلافها وكافة
صور جذور الأسنان وكل ما عدا ذلك من ملاحظات ، وان لم تكن أكثر من تفسيرات .
ويطوف كوفير بالموضوع بابرار حقيقة عكسية (فهل يكرر ما قاله روشيفورت ؟
والنص غير واضح فى هذه النقطة) . ومن الطبيعى أن يكون للقيطس نابان ، فاذا
كان الناب الآخر ، وهو الناب الذى على الجانب الأيمن ، لم ينم فان ذلك لا يكون
الا نتيجة حادث ما ، فاذا نما فانه يبلغ فى طوله طول الناب الأول . الا أن دلالة
« طبيعى » فى هذا الظرف دلالة تتسم بالجرأة البالغة ، كما أن تعبير « حادث » لا يتفق
تماما مع الصورة العامة لذكور هذا الحيوان ، ومن حقنا فى هذا المضمار أن نتساءل
عما اذا كان ثمة إبهام حول اناث هذه الفصيلة ، اذ أنها هى الأخرى ذات نابين ولكنهما
أقصر بكثير ، وهو ما قام فان بنيددين وجيرفيز بالكشف عنه بعد ثلاثين سنة عندما
أضافا أن هذه الميزة للناب الواحد هى دائما للذكر ، حيث يبقى السن الأيمن منزوعا من
الفك الأعلى ، كما هى سنتا الاناث . فى حين يستمر السن اليسرى فى النمو طوال
حياة الذكر السليمة ، مما يفسر هذا النمو الهائل الذى تصبح عليه . ويفلف عاج
هذه السن اليسرى البدائية للذكر أو سنتى الاناث بمادة لاصقة قوية . وتظل (هذه
السن البدائية) كما هى فى سنتى الاناث محجوبة فى الفك وقد يتسنى لها أن تبرز
قليلا فلا تتعدى عشرين سنتيمترا .

فاذا لم يكن لقرن الفرس القرن تلك القدرة الشافية التى شاعت عنه فى العالم
فان مكانة الحيوان نفسه ظلت سامقة ، وبقي وجوده وان كان فرضا غير متكور ،
وفى مؤلف الدكتور جون جونسون عن ذوات الأربع ، وقد ظهرت ترجمته الى
الانجليزية عام ١٦٧٨ ، ما لا يقل عن ثمان من الصور المحفورة لأشكال مختلفة للفرس
المقرن ، ليست غير صور للحمار الوحشى أو التياتل ، لم يضاف اليها الفنان غير قرن
واحد . فى وسط الرأس . كما كان التجار يسوقون قرون التيتل الافريقى الذى
يعيش الى الجنوب من ريودى أرو على حدود أثيوبيا على أنه قرن الفرس المقرن ،

والواقع أن هذا التيتل كان أبيض اللون ، ويذكر الرحالة أنه يقفز في جريه وقد رفع رأسه عاليا كالحصان ، كما أن قروونه مستقيمة في الغالب وملينة بالأخاديد التي تمتد بالعرض وليست مبرومة .

وقد حاول الدكتور جونستون ، مع ذلك ، أن يفسر تفرد قرن الفرس الم قرن ، ويذكر بصفة خاصة « الرنجفير Rangifer » ذا القرون الثلاثة ، كما يذكر « كلاوز ماجنوس » الذي يعيش في غابات بولندة والسويد ولابلاند ، وبالقرب من القطب ، وقد أرسل ثلاثة أنواع منها إلى الملك جوستاف ، ولم يعثر على أى منها ولا على أى عقب لها بعد ذلك كما يشير أيضا إلى « التاراندو Tarandus » أو « البوسى Bussé » ، وكان قرناه متصلين ومعقوصين قبل أن يتباعدة وينفصلا إلى كلا الجانبين كما لدى الوعول الكبيرة ، ويوجد هذا الحيوان في الأقاليم التي يوجد فيها « الرنجفير » ، وتتماثل ألوان هذه الحيوانات مع ألوان البيئة التي تعيش فيها مثلها في ذلك مثل الحرياء والاختبوط ومن المعقول أن نفترض أن قرونها لدنة كذلك ، إذ أن الفرس الم قرن - كما يعضى في روايته - لا ندرى أهو « بوسى » أو « ترو Turo » أو « رنجفير » . ولقد جهدت ما وسعنى الجهد أن أكون قريبا من الحقيقة (ص ٥٢) . أما الحقيقة الخافية إذا ما كان لدى من الجسارة ما يكفى لعرضها فهي كما يلي : ليس للفرس الم قرن غير قرن واحد مبروم ، مما يدل على أنه كان قرنين تداخلا ليكونا قرنا واحدا ، كما أن سيطرة هذا التصور ، حتى في وجه الحقيقة ، أكثر قبولا واقناعا من الحقيقة العارية .

ويوافق كوفير على أن أنثى القيطس ذات نابين ينموان متساويين معا ، وأن اختزلا في الغالب ، ويبقى الناب الأيمن للذكر ثاويا في جيبه ، ويظفر هذا التباين والاختلاف بالفلو والإغراق ، وإن كان علينا أن ندرك أن مثل هذه الحالة رائعة في غموضها ، والروعة في أن هذا القرن الأملد الحلزوني المستطيل من العاج ينمو على الجانب الأيسر ، وقد بقيت آيته سحرا لا يحول يذهب بألباب أولئك المأخوذين بأعجاز الطبيعة ، أما الغموض ففي هذا التباين المثير ، ولماذا هو دائما على الجانب الأيسر ؟ أما لماذا كان هذا اللولب لا يحول عن مكانه على الجانب الأيسر فإن هذه الذكور التي شذت عن القاعدة بنابيهما أصبح لها هذا الناب على الجانب الأيسر تبعا لأعصاب الحركة في المخ .

ولا يبدو أن هناك في هذا الزمن ولا حتى في زمننا هذا من شغل نفسه بمثل

هذه الأسئلة ، الا أن كلمة القيتس قد أخذت محل كلمة فرس البحر ، وقد اشتقت هذه الكلمة Narwhal - أى القيتس القطبي - من لغة ايسلندية ودخلت الى الفرنسية لأول مرة قرابة منتصف القرن السابع عشر ، على لسان لابييري La Peyrere منقولة عن اللغة الاسكندنافية القديمة ، فان كلمة « نار » Na-R تعنى « جيفة » أو جثة ، أما « وال » Wal فمعناها القيتس أو الحوت . وكان من المعتقد أن غذاءه الجيف ، ولهذا نصت بعض القوانين الايسلندية القديمة على منع أكل لحومه منعاً باتاً ، الا أن القيتس قد اتخذ اسمه على الأرجح من لونه ، فبطنه رمادى باهت مبرقش بلون أزرق داكن يذكرنا بالجسم البشرى المعرق اذا ما غمر طويلا في الماء .

ويبرز الناب الأعلى الأيسر لهذا الحيوان البحرى أفقياً من فمه ولا يزيد فى حجمه عن كف اليد ، يتغذى على العوالق والأعشاب البحرية الضئيلة والجمبرى ، وكان من العبث أن يحدد ذلك الغاية من هذا الناب الهائل ، وأكثر الفروض احتمالاً أن الغاية منه تحطيم طبقات الجليد لينفذ من خلالها مع أسرته الى الهواء الطلق وهو ما تحتاج اليه تلك الأنواع لتنفس وتعيش . وان كان مثل هذا الفرض لا ينال من الإجماع ما يناسبه ، وأكثر من هذا أن تبرير مثل هذا الفرض يقوم على هذا العدد من الأناب المتكسرة ، ومع ذلك فإن هذا الحيوان بالرغم من تفرده لا يبدو مصدر تلك الحرافات العديدة .

وكل هذه الحرافات تدور حول حيوان لا وجود له من ذوات الأربع ، حيوان أسطورى مبرقش بفراء مدرع ، يصبح أنواطاً ، ومصورات ، وحلياً ، فى حضارة عالمية رفيعة ، وسمة على قداسة العذوية لعداوى فى أثواب مبرقشة وقبعات عالية ، أو جواد فريد يقطن الغابات ، عظيم السرعة ومفترس ، ولكنه من الوداعة حتى لتقوده صبية صغيرة لا مطعن فى عذريتها ، وان كان قادراً على أن يمزقها أرباً بقرنه الصاسجى اذا ما أحس أن عذريتها قد انتهكت ولو مرة واحدة ، وكان ذلك ما حفلت به الأساطير فى وصفه .

أمن القول إذن أن يكون ما بقى من هذا القيتس القطبى هو هذا الناب اللولبى ، فاتخذت منه الأساطير مادة لها ؟ فمما لا شك فيه أن الفنانين والشعراء قد رأوا تلك الرماح الشمينة بين كنوز الأمراء وتحفهم فى تلك الأزمنة دون أن يلموا ، كائى انسان آخر ، بأهلها أو ما يثبت حقيقتها .

وكان من نصيب هذا الفرس الخرافي كل ما كان من قصص مزعوم ، أما هذا الوحش البحرى فبالرغم مما حيك حوله من غرائب لم يحظ بمثل تلك الشهرة ، فكيف كان هذا الخلاف والتباين بين الاثنين ؟

ان أسطورة الفرس القرن من أساطير السحر ، ففى أزمنة ما وقع هذا الخطأ البسيط ، وكانت التجربة كافية لمحوه (قدرة القرن على كشف السموم) ، ثم كانت هذه الأسطورة الرومانية بما تحمله من مغزى تعبيرا بالرمز عن واقع النظام الأخلاقى القائم فى ثقافة معينة (وكانت القيمة الأثيرة حينذاك هى عفة المرأة) ، وفى كلا الحالين كان هذا القرن الفريد يبدو كما لو كان أداة تكشف عن الدنس الخفى المخفى ، ويصبح له دوره عند الضرورة ، فى توقيع الجزاء .

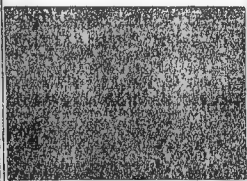
والقرن بوضعه على جبهة هذا الحيوان السحري يخضع لقانون التشابه القائم بين هذه السهام ، وهو القانون الذى يخضع له فى الطبيعة قرن الخرتيت ، ومنقار الطير ، وأنف وجنس الفقاريات ، فاذا انتقلنا الى عالم البحار نراه فى السن الشبيه بالمنشار فى سمكة (أبو منشار) ، أو السيف المستدق فى سمكة (أبو سيف) ، وتكشف هذه الجوارح العديدة عن هذا التماثل الذى لم يعد له وجود الا بين الحيوانات العليا . كما أنه يشير أو هو امتداد الى الخط الفاصل الذى يقسم الجسم الى نصفين رأسيين متماثلين فى صورة تبدو لمن يراها من الخارج وكأن كلا منهما انعكاس للآخر ، وعلى العكس حين يبدو ما هو خفى حقيقة وليس خيالا ، كما كان عندما انتهك تاب القيطس الأيسر هذا التماثل الأساسى فى التركيب العضوى لأكثر أعضاء المملكة الحيوانية وقضى على فكرة التشابه بين تلك السهام البارزة وبالتالى على هذا التشابه الثانوى ، ولم يعد هناك مثل من تلك الأمثلة فى الطبيعة . وأصبح هذا التاب الهائل دليلا على عدم الاتساق ، وليس له وجود فى النظام الطبيعى فى الواقع ، وان كان لهذا الافتراء الشاذ أن يدعى الانتماء الى فصيلة تصبح ميدانا لتهاويم تسرى مسرى الأحاديث الصحيحة ، فالفرس القرن ، من ناحية أخرى ، أسطورة رائجة ، أشبه بأساطير الجن ، وما أسرع أن شاع عنه أنه يعيش أسيرا فى كهوف الجن ، ومع تركيب القرن فى وسط الرأس تشوب الخيال هذه الشائبة أو على الأقل تحاشاها .

فاذا كان القرن الأيسر الأعلى للقيطس ، فى التواتر نحو اليسار ، شذوذا فى النظام العادى الثابت فانه فى نفس الوقت يعلن ويذيع واحدة من تلك الأوصاف النادرة العظيمة والسرية (وليس فى قدرة الانسان أن يعيها) فى هذا الكون — بداية من اليسار الشامخ الذى يحتوى على أنقى ذرات المادة ، علوا الى فلقه ألخ البشرى ،

ومثله بناء هذه البلورات ، والمسار الذي تسلكه النباتات المتسلقة ، وقواقع البحر
بالتالى . وان كانت هناك بعض الظواهر التى لا تخضع لهذا التماثل . فعند النقطة
الفاصلة يحدث ما يفسد هذا التماثل الذى يؤكد التوازن الثابت والضرورى والذى
يضع الأساس للتطور نحو الصورة المعقدة ، ويتيح مزيدا من الحرية المثمرة للمخلوقات
الحية من كل نوع وللتخيل بدوره .

ويكشف ناب القيطس بصورة قيمية بالرؤيا عن أصل هذا السر الحقيقى ،
بوجود هذا التباين البليغ فى نظام هذا الكون ، ويقدم المثال ، وهو مثال بارز وبات
يترجم لهذا السحر الطائش والسخرية الأسطورية ، وليس من العجيب أن تحسول
تهويمات البشر فى حقة ما ووفقا لعادات معينة فتحقر من ناب القيطس ، أو تقوم
بتحويله الى قرن لفرس مقرن ، وتضفى عليه نوعا من التماثل الطبيعى حين تعده
للزينة والمتاع الشائق ، وتحرمه بذلك من هذا التفرد البالغ بتلك الاسطورة التى تنم
عن سنة الكون الأصيلة .

المدينة المثلى وأرض الأحلام والمهجر والمنفى



وراء كل مدينة مثل بلاد بعيدة دائما ، بلاد « ليست ها هنا » لأنها تلاشت من الواقع المباشر من حيث المكان أو الزمان . في الزمان ، حين تتوسل المدينة المثلى بالأيام الغابرة لعصر من الذهب أو فردوس مفقود « لا زمن له » وحين تقتنن المقامرة بالأمل في عالم أفضل يستطيع تأسيسه في المستقبل . وهذه « عصور مثالية » أو « عصور يتناق إليها » ماضية أو آتية لا يكف الفلاسفة والكتاب أو أهل السياسة عن الحديث عنها .

ومهما كان من أمر ، فالمدينة المثلى تقوم في « مكان آخر » بعيدا عن عالمنا . وهذه « أماكن مثالية » أو « أماكن يتناق إليها » قد توجد فترة مؤقتة مع عالمنا ، ولكنها مدائن مثلى لأنها معزولة عنا أو صعبة النال علينا .

الكاتب: فرناندو إينسا

ولد في أسبانيا عام ١٩٣٧ وعاجر إلى أوردجواي في عام ١٩٥١
وهو دكتور في القانون والمعلوم الاجتماعية وقد نشر قصصا
عديدة .

المترجم: حسن حسين شكرى

ليسانس أداب ، ودبلوم الدراسات العليا في الترجمة ،
من كلية الآداب جامعة القاهرة ، اشترك في ترجمة دائرة
المعارف الجديدة للشباب ، وله كثير من الترجمات الثقافية
والعلمية والأدبية .

وهذا البعد الجغرافى الذى يفصلنا عن المدينة المثلث منذ اختار الكاتب الانجليزى
السير توماس مور لفظ « يوتوبيا » عنوانا لكتابه الذى صور فيه للناس مدينة مثالية ،
ومنذ ألف الفيلسوف الايطالى تومازو كامبانيلا كتابه المسمى « مدينة الشمس » هو
احدى الضمانات على وجود المدينة المثلث . وتشبه المدائن المثلث الجزر التى اشتق لفظها
لغويا من كلمة « معزول » أو العكس بالعكس ، ويفصلها عن الواقع المباشر بحر
عاصف .

وبلد المدينة المثلث البعيد الذى « لا يوجد ها هنا » يفترض توفر الشجاعة لخلق
« عالم آخر » بالصورة التى يجب أن يكون عليها فى المستقبل ، وكما نتخيله فى
الماضى أو مثل ذلك العالم الذى نفترض وجوده فى « مكان آخر » . ويعد البناء المحدد
للصورة المقابلة لواقعنا المباشر أمرا لازما لهذا التمثيل بالزمان والمكان . ومادام ذلك
« العالم الآخر » عالما مثاليا ، فلا بد أن يكون « منتقدا » لعالمنا ، ولابد له أن يصوبه
ويقترض ما يراه من تعديلات على ما يكتنف تركيبه من مظالم . وفى انتقاد المدينة المثلث

للنظام القائم وطرحها لنظام آخر ، يمكن أن تكون موضوعا ثوريا حين تقصد المستقبل ومحافظة حين تتوسل بالماضي ، وتاريخيا من الظاهر حين تشير الى عالم يقوم في « مكان آخر » لا يفصلنا عنه سوى صعوبة الرحلة . ويبدو هذا العالم الآخر بشكل مضلل على أنه مدينة مثل « غير اجتماعية » مغايرة لكل السببية التاريخية ، متجاهلة قوانين التطور والتغير الاجتماعي التي كانت كفيلا بأن تخضع لها لو أن المحاولة قد جرت لترسيخ المدينة المثل في الذهن من حيث المكان والزمان .

وعلى أية حال ، فإن التقسيم بين المدائن المثل الزمانية والمكانية لا يفترض فيه بالضرورة أن تكون الأولى « اجتماعية » دائما والثانية « صورية » . فقد تذبذب تاريخ المدائن المثل بين كليهما ، وهو زاهر بأمثلة من الخطط الاجتماعية الموضوعة موضع التطبيق العملي ، وترجمت بفضلها الى مكان . ومثال ذلك ، المدائن المثل الأوروبية التي تأثرت بنزعة « فورييه (١) » الاشتراكية في القرن التاسع عشر ، وتحققت في الولايات المتحدة ، ومشروعات أوين (٢) وكونسيديران (٣) ، ونقل الأفكار من قارة الى أخرى الذي يشكل أساس الخط الثرى للفكر والتجربة الحياتية الأمريكية التي تمثلها مؤلفات مثل : *New Harmony , Red Bank , Le Reunion , Icaria* . وكتاب ثورو (٤) المسمى وولدن آي (الحياة في الغابات) حتى العمل الذي ظهر في الستينات باسم « *Hippie Communes* »

والى جانب متغيرات أخرى ، تأكدت عملية ماثلة في أمريكا اللاتينية ابتداء من المدينة المثل المسيحية للفرنسيسكان واليوزويت في أثناء الفترة الاستعمارية الإسبانية حتى مجتمعات اليوم الفوضوية في الأرجنتين وبيرو وأرجواي . وثمة مثال كثيرا ما يسجل في هذه السلسلة ألا وهو : كوميون « سيسليا » في البرازيل . ان ما استحال تحقيقه في إيطاليا « التي يسيطر عليها اللصوص والبرجوازيون ، والملك والبابا » قد تحقق في « جزيرة لمجتمع مثالي تحيط بهما البرازيل » حيث تغنت مستعمرة سيسليا بأغنية التحرير المبهجة للنفس التي تقول كلماتها « سأتركك يا إيطاليا ، يا أرض اللصوص ، وأذهب مع رفاقي الى المنفى » .

(١) فورييه ، فرانسوا (١٧٧٢ - ١٨٣٧) اشتراكي فرنسي خيالي ، كان يمارس الصناعة ويطلب بتفويت المدن الكبيرة ، وشارك الواهب مع المال مع العمل .

(٢) أوين ، روبرت (١٧٧١ - ١٨٥٨) اشتراكي بريطاني ، يوضح بين الاشتراكيين الخياليين ، أحد مؤسسي الحركة التعاونية في بريطانيا ، كان لتفكيره أثر كبير في أيديولوجية حزب العمال والجمعية الفابية .

(٣) كونسيديران . فيكتور (١٨٠٨ - ٨٩٣) تلميذ وخليفة فورييه ، اشترك في ثورة فرنسا ١٨٤٨ .

(٤) ثورو ، هنري دافيد (١٨١٧ - ١٨٦٢) صديق أيمرسون ، وهب حياته للأدب ، ثار على المجتمع وبني لنفسه كوخا منعزلا على بحيرة وولدن ، وكان محبا مولعا بالطبيعة .

(للترجم)

وفى حالات أخرى ، صاحبت التغييرات الاجتماعية فى بلد ما حركات حقيقية فى المكان . ولنرجع مرة أخرى الى مثال البرازيل . حيث تصور الفلاح الفقير فى الشمال الشرقى ، وقد راوده أمل وصل حد المبالغة ، أن حاكم ساو بولو ذا العرش المذهب وهو يطرد من موطنه الأصلي وبيت الآباء والأجداد ، ويعتقد أنه ما أن يعبر الصحراء سوف يلقي بتعاسته وجوعه وراء ظهره ويرتبط موضوع الثورة بموضوع التنقل كما صوره جورج أمارو فى روايته المسماة *Los Caminos del hambre* « سبل الجوع » . وهو أن الأمور الثابتة للطرد من الفردوس ، وللخروج ، وللبحث عن أرض . الأحلام ، تنقلب الى اشكال حقيقى يتعلق بالمدينة الاجتماعية المثلى .

وعلى أية حال ، فالمدينة المثلى سواء كانت صورية أو اجتماعية ثنائية دائما . وتفهم المدينة المثلى التى من هذا القبيل وتمثل « صورة مقابلة » : أى الصورة « الأخرى » القائمة ، أو تلك التى كانت أو من المحتمل أن تكون وتدل دائما على احتمال الفصل فى الزمان والمكان . وكما يبين فريد بولاك ، تعد هذه الثنائية حالة لا غنى عنها أيضا فى أى نوع من الأخرويات (كالبعث والحساب) . ثمة زمن زائل ، وزمن خالد ، ومكان دنيوى ، ومملكة الهية . ومهما يكن من أمر ، فاننا على خلاف الأخرويات نجد الفصل فى المدينة المثلى وشيك الحدوث فى العالم دائما ، ويفهم الزمن الآخر على أنه قائم فى زمن تاريخى ، وأن المكان الآخر قائم فى مكان جغرافى .

ومع ذلك ، ليس يهم ما يبدو من صعوبة الرحلة ، فالمدينة المثلى التى « توجد بالفعل » فى « مكان آخر » كانت لها صور متعددة فى جذب الانسان . وقد كان من الأيسر دائما فهم الرحلة على أنها نزعة هروبية ، لا فهمها من حيث افتراض ما يكتنفها من مخاطر أو مواجهة استحالة تغيير العادات والمعاهد التعليمية فى المكان الذى نعيش فيه تغييرا جذريا . فالهجرة شكل من أشكال النزعة الهروبية — بل والشكل الوحيد أحيانا — من المصير المحتوم ، وهى وسيلة الوصول الى المدينة المثلى المأمولة دون معاناة المهمة المؤلمة الشاقة لتقويض المصير القائم .

التمزق الشاق مع بيئة الوطن الأصل :

ليس من قبيل المبالغة أن نقول ان الناس كافة حتى أعظمهم حبا فى الإقامة يعدون من المهاجرين المحتملين . وقد كتب (سالم أبو - Salim Abou) « يضمّر كل انسان فى سريره حلما أو مدينة مثلى لأرض الأحلام ، وبمعنى أصح ، يحلم بكان يستطيع أن يحقق فيه ذاته بلا عقبات ، أو ما يعتقد أن فى استطاعته أن يكونه ، وأن يطور هويته الشخصية والثقافية دون أى لون من الضغط » ويبدو هذا الشوق إلى خلق « مسافة مكانية » بين نظامه الرتيب ومحل إقامته اليومى وبين ذاك المكان للحياة الجديدة ، شوقا طبيعيا لدى أى انسان يرغب فى تحطيم الظروف التاريخية التى تحكمه أو تدينه .

ولا يكفى القصد ها هنا • ففي أصل الهجرات كافة حدث فعال صعب • وليس من اليسير أن تهرب من « حدود وجود مصغر اقتضت آثار خطوطه قبلا » أو أن تترك طورا من أطوار التاريخ لمجتمع متبلور ينتمى الإنسان اليه » ، وأن تذهب الى بلد بعيد مجهول حيث يمكنك العيش فيه بشكل دنيوى لجنة الأرض • وقد قيل كثيرا ان الإنسان يستطيع أن يعرف السعادة وخسب فى « المكان الذى لا يكون فيه » ، حتى ان العبارة القائلة « لا نبى فى وطنه » قد صارت مثلا ، ولكن الأصل الحقيقى للهجرات كافة تقريبا هو التعاسة المتولدة من الظلم •

ويقول ارنست بلوخ « حين توجد ندرة عظيمة توجد وفرة عظيمة فى الرغبات » مفسرا بذلك السبب فى أن الإنسان يرغب فى « اقامة سماء على الأرض » • وفى بعض الأحيان يكون هذا الظلم واحدا من المظالم القائمة فى « المدينة الوطنية » وناتجا من تقاليد جامدة للأسرة ، ومن نظام سياسى طاغ ، أو من عقيدة دينية متزمتة • فهل كان مصادفة أن يتخيل كامبانيا « مدينة الشمس » قائمة فى اقليم كالابريا البائس غاية اليأس حيث ولد ، وحيث قدر عليه بسبب آلاف التقاليد الموروثة ، التى اعتقد فيها أن يبدأ فى سنة ١٦٠٠م العصر الذى تزعمه Novus Dux ، أى ذلك العصر القادر على أن يخلق مشاعر أسمى فى الجنس البشرى ؟ •

ومن ثم ، فمن غير المفهوم أنه حين يتسم موقف ما بالظلم يكون ثمة خلق لبلد بعيد المنال تضىفى المثالية عليه حيث يكون فيه « كل شئ ممكنا » • فالمدينة المثلى هى الأمل فى الهروب من الحاضر ، لا بسبب الثقة اللامحدودة فى المستقبل ، ولكن بسبب الرحلة التى ستسمح بالوصول الى أرض الأحلام ، وإلى المنفذ ، حيث قد يمكن أن يصاغ واقع جديد « زمانا ومكانا » وفقا لرغبات المهاجر •

وبطبيعة الحال ، يتطلب قرار الهجرة قدرا عظيما من الشجاعة • وقد كتب جون كنيدي « ليس ثمة شئ أكثر غرابة من قرار الهجرة » ، هو نفسه حفيد واحد من المهاجرين ، وأضاف « ليس من شئ أكثر غرابة من تراكم هذه المشاعر والأفكار التى تؤدى بأسرة ما الى أن تقول وداعا لمجتمع تأصلت فيه جذورها بضعة قرون ، وتسوقها الى تحطيم الروابط القديمة ، وترك أصقاها المألوفة ، وتدفع بنفسها فى بحار خطرة نحو أرض مجهولة » • ولكى يوفر المهاجر لنفسه هذا القدر من الشجاعة ، لابد أن يكون لديه أمل عظيم فى الأرض التى هاجر إليها ، كما لو كان ايمانه قد استطاع أن يعينه على اقناع نفسه بسلامة قراره • وقد صرح كثير من المهاجرين بقولهم « نحن ذاهبون الى أرض المستقبل » الى « أرض الأحلام الحقيقية » ، قبل رحيلهم الى كندا والولايات المتحدة والأرجنتين أو البرازيل ، وهو أمل متفاوت النسبة نشأ من جذور دينية فى عصور ما ، كما هى حال هجرة العبرانيين الواردة بالكتاب المقدس ، أو الهجرة الأحدث عهدا لاسرائيل بل حتى لاستعمار الولايات المتحدة •

وتثبت المدينة المكانية المثلى نفسها فى بلد ما فتصبغه دائما بصبغة مثالية بسبب

بعد مسافته أو بسبب قلة المعلومات . وقد تكون هذه المدينة بالنسبة لفلاح يعانى من نظام اقطاعى مستغل عاصمة مدينة كبيرة أى « أضواء المدينة » التى كانت فرصة للحركات الكبرى للهجرة فى البلاد كافة من الناحية العملية ، أو قد تكون الأرض بعيدة النال التى ترد منها أصداء وأنباء من نجحوا فيها .

ولقد أصبحت رؤية « المكان السعيد » هذه ، أى ذلك المكان « غير الموجود ها هنا » رؤية قوية فى عقود السنين الأخيرة ، حيث بدأت بأزمة المدن التى صبغت المشهد الحضري بخصائص المجتمعات الصناعية وما بعد الصناعية ، حتى وصل التوتر بين الإنسان وبيئته حد التمزق . وكثيرا ما وصل تثبث المدينة المكانية المثلى بالجانب الحضري والمعماري الى حد أنها أوجدت « مدائن مثلى مكانية طبيعية » مثل تلك التى تقوم فى أمريكا اللاتينية وفى الولايات المتحدة . ويكفى أن نذكر منها ما يسمى : مستشفيات الشعب التى أقامها فاسكودو كويروجا فى المكسيك ، وبعثات الجوزويت التبشيرية فى برجواى والأرجنتين والبرازيل وكومانيات الولايات المتحدة .

أرض الأحلام المتشعة بثوب الأسطورة :

ان اتشاح أرض الأحلام بثوب الأسطورة يكون شريف المقصد فى كثير من الحالات . ولقد تغنى المهاجرون الأمريكيون « بالصخرة الكبيرة لجبال الحلوى » حيث « لم يغير انسان جواربه » وحيث تقوم « بركة من الحمر » يمكن الطفو عليها بزورق صغير . وحتى نبسط الصورة تبسيطا يمكننا تخيل أراضى الوفرة تلك على أنها من قبيل : أرض كعك السكر ، وأرض الملاح الأخرق ، وغيرها من الأراضى التى استوعبت هجرات فلاحى أوربا العصور الوسطى الجائعين ، والتى صورها بيتر بروجل تصويرا رائعا .

لقد استغلت الدعاية هذه المشاعر . ومن أجل اغراء المهاجرين المحتملين الى الغرب الأمريكى ، قامت صحافة العصر بالاعلان عن فضائل الأراضى التى تشغلها القبائل المعروفة باسم Navajos (١) : «ها هو نص اعلان منها » مناخ صحى الى حد أن القبر لا يحفر لانسان الا اذا أطلق عليه الرصاص » . وكانت هذه الأرض الأمريكية هى المدينة المثلى التى لم يوجد بها أرستقراطيون ، وحيث الشعب « غير مقدر عليه أن يكده ليوفر لهم كل ما يريدون » . ولكن ، وكما ظهر فى فيلم سينمائى حديث اسمه (باب السماء - Heaven's gate) لا يدخل فى باب الدعاية التى جذبت الفلاحين الأوربيين الفقراء التى اختلقت حلما مضللا للأرض المأمولة « فى متناول اليد » وأخفت الواقع المرير للاستغلال والبؤس . اكتشف المهاجر ، وهو فى حالة من الحزن ،

(١) تعنى هذه الكلمة حرفيا « الحقول العظيمة » إلا أن المقصود بها هنا هو قبائل الانابيسكان الهندية الحمراء ، والى تعيش الآن فى الأراضى المحظورة الصيديها بولاية أريزونا ، نيومكسيكو ، واثابا . (المترجم)

أنه لن يعيش على هذه الأرض معيشة أفضل من قبائل « النانيوز » الذين طردهم منها . واستقر فلاحون آخرون من البولنديين هذه المرة في منطقة نهر « بيرانا (١) » حيث لجأت العناية الى تسخير المعجزة فقالت إحدى الصحف « لقد بددت العذراء مريم كل الفيوم ، وجعلت الأرجنتين « بلاد ما بين النهرين » جنة خصيبة أعدت لأولئك « الكاثوليك الأبرار » .

وقبل أن نذهب بالحديث بعيدا ، لابد أن نوضح الفرق بين المهاجرين والغزاة . فالمهاجرون يبحثون عن المدينة المثلى مكانيا ، هاربين عادة من الواقعيات التي أجبرتهم على التخلي عن وطنهم الأصلي ، وعن ممتلكاتهم وألقابهم ، والغزاة يحضرون معهم راية بلدهم الأصلي ليغرسوها في أراضى شعوب أخرى . وليس لدى المخطط الاستعماري للغزاي ما يفعله ازاء المنزل الوضيعة والتعاسة ، أو البحث عن آفاق أخرى للمهاجر البسيط . وبالطريقة نفسها ، ربما نتحدث عن عمليات نقل العبيد الضخمة من افريقية وعن التجارة المحرمة في العمل اليدوى من المشرق الذى كان سمة لجزء كبير من سكان أمريكا اللاتينية والبحر الكاريبى منذ القرن السادس عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا .

ومما يدخل في مفهوم الهجرة بمعناه المحدود نذكر بقصد الاستفادة أنه فيما بين سنة ١٨٢٤ ، وسنة ١٩٢٤ قد رحل من أوروبا ٥٢.٠٠٠.٠٠٠ مليون نسمة ، قصد ٩٣٪ منهم أمريكا (٧٢٪ الى الولايات المتحدة ، ٢١٪ الى أمريكا اللاتينية) والباقي وقدره ٧٪ الى استراليا . ومن الـ ١١.٠٠٠.٠٠٠ مليون نسمة الذين رحلوا الى أمريكا اللاتينية استوعب بلد واحد ما يزيد عن ٥٠٪ منهم ، وهو الأرجنتين ، واستوعبت البرازيل ٣٦٪ ، وأرجواى ٥٪ ، أما الباقي وقدره ٩٪ فقد انتشر في بلاد أخرى بنصف الكرة الأرضية . وسواء كان الباعث على هذه الهجرات باعثا بسيطا أو شريف المقصد ، فإن وظيفة المدينة المثلى في تلك الفترة تعد لافئة للنظر بوجه خاص بالنسبة لدول أمريكا الجديدة . ويعزى الفضل إليها في أن هذه المجتمعات تماسكت ، خصوصا في الولايات المتحدة والأرجنتين والبرازيل ، وفي فنزويلا منذ فترة وجيزة .

ولقد كان قوام الهجرات ، الجماعات الأكثر ضعفا وقابلية للاستغلال ، والأفقر اجتماعيا ، بما فيهم طبقا لتقارير هيئة اليونسكو كل من هاجروا لأسباب سياسية ، ومهما يكن من أمر ، لابد أن نوضح بعض السمات التكميلية المميزة بين المهاجرين والمنفيين . فالمهاجر ، فى وقتنا هذا ، ينتقل برغبته المرة عموما ، الى أرض الأحلام التى اختارها على خريطة المدينة المكائنية المثلى ، أما المنفى فلا مناص له الا « البحث عن ملجأ » فى البلد الذى سينقذه من الاضطهاد والسجن أو من الموت . فأحدهما يتطلع الى الأمام يحده أمل ما فى المستقبل ، والآخر يفر من ماضى دمرته فيه « مدينته

(١) نهر فى البرازيل والأرجنتين ، يصب فى نهر بلاتا ، ويبلغ طوله ٢٤٥٠ ميل .

الاجتماعية المثلثي ، وبذلك يختلف موقفهما حين ينزلان البلد الذي يستقبلهم ، والذي هو أرض الأحلام والموطن الجديد عند المهاجر ، ولكنه ملجأ مؤقت وملأ فحسب عند المنفى .

رسالة البلد الجديد :

قال ميرسيا اليود Mitcea Elisdc لكى تعيش في العالم ، من الضروري أن تقيمه ويفيد هذا أن كل انسان يميل الى بناء مكانه « المقدس » الذى سوف يحكم من مركزه جغرافيته الفردية الذاتية بقدر خبرة حياته . وما أن يقيم المهاجر نفسه على أرض ما ، حتى يحدوه الأمل فى « تقديسها » وتنظيمها على أنها بيتته ، وفى أن يعيش حياته كلها فى المكان الجديد . وبطبيعة الحال ، يدرك كل مهاجر حين ينزل « العالم الجديد » أن ما كان مأمولا قد منح « لآخرين » بالفعل ، وأن المجتمع الذى يريد أن يتكامل معه مفتوح وقابل للنفوذ ، ويبدو فى كثير من الأحوال أنه سيلفظه . فالعالم الذى وصل اليه مأهول « بآخرين » أى بأناس ، عاشوا هناك قبل أن يهبط هو فيه .

وعلى أية حال ، يجد المهاجر نفسه أمام لغة مختلفة ، وقوانين مختلفة ، وعادات وثقافة مختلفة ، ومناخ مختلف ، وأبعاد أخرى ، وسكان آخرين . وتعد صفة « الغيرية » هذه أول أنواع الاغواء المحتوم : أى أن « العالم الجديد » أقدم مما يبدو . وقد ترك هذا التوتر الذى أوجدته المواجهة الثقافية آثاره على الهجرات التى حدثت فى التاريخ البشرى كافة ، وعلى أولئك الذين « سرقوا » المكان الحى من هنود أمريكا الأصليين ، وكذلك على قتال أهل بورتوريكو من أجل « أرضهم » بالجانب الغربى من نيويورك ، وعلى العمال الجزائريين فى المحافظة العشرين من محافظات باريس .

وتميل المدينة المثلثي فى هذه المواجهة الثقافية الأولى الى أن تبدو معادية . ولربما يشعر المهاجر بأن المدينة المثلثي آخذة فى التحول الى فوضى . ولأنه لا يعرف أو لا يفهم « النظام الجديد » الذى أسلم له نفسه . قد يرى الفردوس المأمول من دقيقة الى أخرى ، وكأنه الجحيم . وفى أثناء هذه المرحلة من مراحل مواجهة الواقع ، وفساد الخطة الأصلية للمدينة المثلثي يصير اشكال المهاجر ماثلا لاشكال المنفى . اذ يشعر كلاهما باختلاف غير مفهوم بين صورتى أرض الأحلام أو الفردوس المفقود .

فما العمل اذن ، اذا كانت المدينة المثلثي مستحيلة أصلا ، ولا تزال فى حكم المستحيل من حيث « المكان والزمان » ؟ وفى قائمة المواقف ، وحالات خيبة الأمل التى تعقب المواجهة الثقافية الأولى ، نجد جزءا كبيرا من فهرس المدائن المثلثي المتكررة عبر التاريخ قد تنوع شكلا وتطابق « قصدا » . وعلى أية حال ، فإن هذه المواقف ليست الا من قبيل الخلايا الجرومية لمشروعات المدينة فى المستقبل ، ولهجرات جديدة مهجنة تصاغ من « رفض غير المرغوب فيه » .

وقد يكون المجتمع المستقبل للمهاجر أو للخمفي مجتمعاً مفتوحاً أو مغلقاً ، تتوفر به احتمالات التحسن الاقتصادي أو لا تتوفر ، وقد تكون أيديولوجياته في صالح الهجرة أو غير مكتنزة بها ، أو أن يكون نزاعاً الى كراهية الغرباء ، وفي الجانب الآخر ، قد يصل المهاجر المتطوع ، أو المنفي قسراً ، الى البلد المستقبل ، وحسده أو هو وأسرته ، أو هو وجماعة لا ترتبط به عرقياً ، أو ذات أصل ديني أو سياسي . ويحتمل أن يكون هذا المهاجر أو المنفي أول جماعة ما ، أو قد يصل الى بلد يكون أمثاله موجودين فيه بالفعل ، ويمثلون أقلية عرقية وسياسية أو دينية متكاملة مع هذا البلد بوجه عام . وتنشأ من تفاعل هذه العوامل مجتمعة سلوكيات متعددة محتملة ، تبدأ بأخذ شكل « الاستيعاب » الى أن تصل الى حد التواؤم الثقافي في سلم هرمي من المواقف لا تقهره رغبة المهاجر أو المنفي دائماً .

ومن أعظم المواقف الراديكالية موقف « الاستيعاب » الذي فهم على أنه عملية سلبية يختار فيها شخص ما النماذج الثقافية للمجتمع المستقبل له ، ويكبت النماذج السابقة ، وواقع الأمر ، أنه يختار النماذج الجديدة لمجرد التقليد « الشكلي » . وتدخل هنا حالات التجرد من الشخصية ومن الثقافة التي تتمثل في تغيير الاسم وانكار الأصل والمنشأ مما يعد موقفاً مثيراً للشجون ، وكان مبعثاً للضحك في الفيلم السينمائي المسمى « الحزن والشيكولاته » : وتدور أحداثه حول مهاجر إيطالي قصد سويسرا ، فأخذ يقصر شعره ويدعى أن يقرأ الصحف باللغة الألمانية (التي لا يفهم منها حرفاً) ويتردد على الحانات المحلية ، كأنه واحد من أبناء سويسرا .

وعلى العكس ، تعد عمليات التلاؤم والتكامل والتطبع الثقافي عمليات إيجابية . والتلاؤم مفهوم من المفاهيم الأيكولوجية ، ويشير الى التكيف مع البيئة الجغرافية الجديدة ، ومنع « المستوطنة » التي يجد الإنسان نفسه فيها . فالمهاجر الذي يتكيف مع البيئة الجديدة بقصد الدفاع عن كيانه يقسم « عالمه » كقاعدة الى منطقتين حددتهما (سالم أبو - Salim Abou) تحديداً جيداً : فهو يستودع علاقاته الأولية « الوجدانية » بدائرة أسرته وجماعته العرقية ، ولا يستودع المجتمع المستقبل له سوى علاقاته البانوية والتجارية . وبعد أن يبدأ بهذا التقسيم يفتح باتخاذ أشكال السلوك المطلوبة للحياة العامة في البلد الجديد ، ويبقى طرق التفكير والشعور الموروثة لثقافته الأصلية على حالها . وهو لا يبحث في الأسرة أو في الجماعة العرقية الا عن المساندة الوجدانية المتينة التي تمكنه ، بلا حزن شديد ، من مواجهة العملية التصارعية التي تثيرها الحاجة الملحة لتعلم شرعة ثقافية يكتنفها ضغط وجداني صريح .

وفي هذه اللحظة ، تثبت قوة « الميراث الروحي » الذي كونهت تقاليد وعادات جماعات المهاجرين أو المنفيين ، أي طرق التفكير واللغة والعقائد والأفكار التي « حقنت » بها هذه الجماعات لكي تبقى في أرض غريبة . كما تنشأ الأماكن « المفضلة » على أساس من الماضي : فيتحول صقع الوطن ، ومسرح الحب الأول ، ومنزل الآباء ، ووقائع الحياة الغابرة ، الى صورة مثالية تأخذ شكل الحنين القوي الى الوطن . وتميل خطة العيش في « فردوس مفقود » الى أن تكون بديلاً عن « أرض الأحلام » غير الموجودة .

التعادل الأليم لحالات الاخفاق :

حين يجد المهاجر أن أرض الأحلام المأمولة غير موجودة على عكس ما قد قيل له .
أو كما صورتها آماله العريضة ، يميل الى أن يخلق في الأرض الجديدة صورة أخرى
لبلده « هو » القديم ، يصيغها بصيغة مثالية ، تشبه « فردوساً مفقوداً » بعض الشيء .
وقد تتجاوز الحطة حد ما يعرف بالجيتو « الحى المقل » الذى يصطنعه بعض المهاجرين .
وهذه هى اللحظة التى يجرى فيها تعيد المحليات المؤسسة من جديد وإطلاق أسماء
المحليات التى تركتها جماعات المهاجرين ، واكسابها نوعاً من حيز الظالم حيث تسبق
بكلمة « جديدة » : « هامبورج الجديدة » ، وغرناطة الجديدة ونيويورك الجديدة -
New York أو ببساطة تطلق عليها أسماء : برشلونة ، بنسبة . وفى هذه
الأرباض العرقية المتجاورة التى تنشأ فى المدن الكبرى يكتظ الصينيون واليهود
والإيطاليون والعرب والأفارقة أو اليابانيون ، مجمعين أنفسهم فى « إيطاليا مصغرة »
وفى مدن صينية ، وفى مدائن عربية متعددة .

وفى هذه الصورة طبق الأصل « الجديدة » للفردوس المفقود تختلط المشاعر
الغامضة : أى نبذ تلك الصورة التى هرب الإنسان منها ، وإضفاء المثالية عليها . الحنين
الى ما يعتقد أنه قد فقد بلا رجعة . ولهذا السبب تنشأ المحليات بأسماء خيالية مشهورة
للدكريات مثل :
Antilles, Florida, Jardin América, Valparaiso
California, Puerto Eden, Peru, Brazil .

(جبل الجنة فى الفارسية - كارى - فارن) فى محاولة لإضفاء الموضوعية على المدينة .
المثل باطلاق اسم ما .

ومن المرجح أن التجربة أكثر صعوبة بالنسبة للمنفى . فالمنفى عموماً مشروع
سابق فاشل لمدينة اجتماعية مثل من المؤلم له أن يذكره . ويميل أكثر من المهاجر
الى أن يجد ملجأ فى (جيتو) ثقافى وسياسى . ومن ثم تبدو ذاكرته وكأنها مجمدة
فى وقت اخفاق المشروع الخيالى ، وما أحدثه من تمزق بينه وبين موطنه الأصلى . ومن
هنا جاءت المنازل الأسبانية Cass فى أرجواى ، والأرجنتين ، وشيلي ، وفى
العواصم الأوربية التى استقبلت فى السنوات القليلة الماضية موجات المنفيين من أمريكا
اللاتينية . وتحاول كلها بطريقة أو بأخرى أن تنفذ « جزءاً » من المشروع الأصلى
رافضة قبول مضى الزمن وتغيير البلد . ويعد المكان الجديد عداًئياً لأنه مختلف
ومفروض ، ولأن الزمن الجديد زمن مؤقت ، وسرعان ما سيتغير كل شئ فى البلد
الأصلى ، وستكون « المدينة المثل الأصلية أمراً ممكناً » .

وعلى نحو يختلف عن المهاجر ، يرفض المنفى أن يضع مشروعات جديدة فى
الأرض التى استقبلته ، لأنه متشبث بالأمل الحى فى أن « الأمور ستتغير » وفى أنها
« لا يمكن أن تستمر بهذه الطريقة » . ألم يعتقد المنفى الأسباني طوال أربعين سنة
فى أن سقوط فرانكو « وشيك الخبث » ؟ ألم يتنبأ منفى من شيلي بنهاية دكتاتورية
بينوكيت Pinochet ، وهو يقرأ رسالة وجيزة تنقلها وكالة أنباء فى ركن من

مجلة مطبوعة بلغة لا يملك أدواتها ؟ ويقل التكيف مع البيئة الجديدة الى أدنى حد للبقاء ، حتى على الرغم من اطراحه ، ولن يعترف المنفى به . ويقول « سأغادر هذا البلد » بأسرع ما يمكن ، دون أن يتحقق من أنه يفرس جذورا في البلد الجديد . وأنه يمر من خلال القدر البسيط منه الى التكامل .

والتكامل هو المستوى الثانى لما نسميه « العمليات الايجابية » للهجرة والنفى ، ويفترض أنه نوع من « الاحكام الحقيقى » فى بنىات المجتمع الجديد ، وعلى أية حال ، فان هذا التكامل كما قال بير جورج : « يعانى من تعادل عمليات الخداع » وهو تعادل أكثر من مؤلم بالنسبة للمنفى .

ومن المعروف أن المهاجر بواعثه أقوى على القيام بالرحلة الى أرض الأحلام ، وأنه أكثر ميلا الى الخضوع لاغراء عادات البلد الذى يصل اليه ، حتى انه يميل الى تغيير جنسيته اذا تطلب الأمر .

ولكى نعالج حالات الاخفاق ، ولكي نتكامل ، يتطلب الأمر تنازلات كثيرة ، بل التضحية بالمفهوم المثالى الاصل ، مادام هناك تكامل ، خاصة اذا كان ناجحا ، ومع ذلك لم يشعر المهاجرون والمنفيون قط بأنهم مقبولون أو معترف بهم بصفة كلية . وسوف يكتشفون وراء كل ايماء انعكاس حالهم « كأجانب » . كما تثير لغاتهم وعاداتهم ردود فعل ايجابية أو سلبية طبقا لنمط المجتمع الذى يعيشون فيه سواء كان مجتمعا مفتوحا أو مغلقا . وسيعرفون دائما أن دوائر بعينها سوف تتنكر لهم بسبب لغتهم أو جنسهم ، أو اختلاف أصلهم .

ويظهر سوء التكيف هذا فى نوع من مركب النقص ، أو فى نقطة الحد من النشاط بالنسبة لكثير من المهاجرين ، وبخاصة أولئك الوافدين من البلاد « النامية » ويعيشون فى مجتمعات مفروضة أنها متقدمة . ولا يدرك المهاجر فى هذه الحالات أنه يحمل قيما ثقافية تسهم فى إثراء المجتمع الجديد . ومع ذلك ، فان مركب النقص هذا لا يؤدى به حتما ، فى الوقت نفسه ، الى تعلم لغة وعادات البلد الجديد . ومن الصعب الحفاظ على التوازن بين تراث منشئه الذى يحتفظ به فى البلد الجديد ، وبين التكامل فى بعض العوامل التى تعد من العوامل الايجابية . بل ان الأمر لأكثر صعوبة عندما نتخيل أن مهاجرا من جماعة عرقية أو ثقافية يقترب من جماعة مهاجرة أخرى ، وافدة من آفاق وثقافات مختلفة . كما أن الاحتكاك بين مجتمعات الأقلية المختلفة ، حتى ولو كانت تعاني المشكلات نفسها ، ضئيل بصفة عامة ، ويكتنفه الصراع فى حالات كثيرة . . ويكفى أن نذكر المعارك التى دارت بين الجماعات العرقية المجاورة لمجتمعات المهاجرين فى مدن مثل : لندن ونيويورك . وربما يتطلب التكامل الحقيقى اعتمادا متبادلا ثريا مطردا بين الأجناس والثقافات .

مسح المدينة الأصلية المثل :

بالنسبة للجزء الأعظم من هذه الصعوبات ، يكون التقلب عليها بوساطة الأطفال الذين ينجبهم المهاجر والمنفى للبلد الذى قد استقبله : والمعنى المجمل للفقرة التالية يوضح ذلك :

« ان الذى ينحدر من أب من بلنسية وأم من جزر كناريا ، وتجرى فى عروقه دماء تاماناكو وباراماكونى الدافئة ، تماثل خصائصه خصائص ذلك الذى يفد من أرض جدياء فى صورة المصلوب صدرا الى صدر مع المتدعين بالسلاح ، والمولودين عرا ، ويتمتعون بشخصيات بطولية » (١) .

وحتى لا نصل الى هذا الحد العاطفى المتطرف ، من الواضح أن طفل المهاجر الذى لم يولد فى أرض المدينة المثل « من الطبيعى » أن يشعر بالتكامل مع بلده الجديد .

وبطبيعة الحال ، لا يحدث هذا التكامل دون أى صعوبات . ويشعر طفل المهاجر ، وهو آخذ فى الكبر بأن « الغريب » أسرته هو ، وأن لفة آبائه وكثيرا من عاداتهم « غريبة » . كما يتطلب اثبات وجوده فى المجتمع الذى ولد فيه « انكار » جزء من ثقافة الأسرة ، وهو انكار لا يكون واعيا أو مطلقا على الدوام . فضلا عن أن ما تثيره الأسرة من مناقشات تمثل نوعا من الضعة حين يقارن طفل المهاجر « سوء ترتيب » والديه مع بيئتهم ، وتنسم فترة مراهقة الكثيرين من أطفال المهاجرين أو المنفيين بهذا الشعور بالضعة . وتستمر حركة الهجرة فى المكان الجغرافى ، التى حققها الآباء ، فى الفراغ العقلى لأطفالهم .

ولا يطول هذا الانكار وهذا التحدى وقتا أكثر من المطلوب لاثبات الذات والاعتراف المأمول فى البلد الذى اتخذ مهجرا أو منفى . وليس هذا تمزق ، بل مسح . وبأسرع ما يمكن ، يقوم تكافل خفى بين حياة الطفل وأرض أجداده النائية . وتلك ليست مسألة حب لبلد ما لا يعرفه ، ولكنها نوع من « اصفاء مثالية بعينها » على الأصل . وما أن يتحرر الطفل من جوانب الثقافة الأبوية التى يشعر أنها عقبة أمام تكامله الكلى ، حتى نجده يقيم علاقة مساواة مع العالم ومع أصوله . وتتحول المدينة المثل الى مكان . ان المدينة المثل ليست ها هنا - فى العالم الجديد - انها هنالك - فى قرية من قرى قشتالة ، وعلى شاطئ البحر فى الجليل أو أيرلنده ، وبين الجبال فى واد من وديان إيطاليا ، وفى قرية جبلية يعطرها شذى أشجار التفاح بجنوبي بولنده .

(١) وردت هذه الفقرة فى نص المقال باللغة الإسبانية . وهذا مجمل معناها .

(المترجم)

وفى حالات كثيرة ، وبسبب أشياء ترقى الى مرتبة التقديس نجد (الصور الفوتوغرافية القديمة للأصقاع النائية ، وصور الأشخاص ، والهدايا التذكارية ، والرسائل والكتب وغير ذلك من الأشياء) يستعيد بها الأطفال (العصر الذهبي المفقود) لأبائهم ، ويمارسون « تجربة خفية للموطن الأصلي » كما يقول Eliade . ولربما تترجم هذه المدينة المثل الجديدة الى نوع من « الحجج » الى الأصول وأرض المنشأ . ومن غير أحفاد الإيطاليين ، أو الأيرلنديين يزور قرى أسلافهم ، ومن غير الهنود يفد الى قرى مفقودة فى أرغون أو إيسترامادورا بقلوب زاخرة بالحنين الى الوطن ، وإلى ماض لم يعرفوه . انهم وسام احتياطي ، وتكرار لمشروع مدينة مثلى لا مناص منها ، والسعادة توجد حيث لا يوجد الانسان) .

المزج الثقافي وتحول المجتمع :

لا يجب النظر الى الهجرة والنفى فى ضوء المدينة المثلى المفقودة فى أرض المنشأ ، أو فى أرض الأحلام ، ولكن يجب النظر اليهما فى ضوء نتيجة أكثر تواضعا ، معروفة بشكل أفضل وأوضح : ألا وهى التطبع الثقافى والتفاعل الحقيقى بين الثقافات التى يجرى الاحتكاك بين بعضها والبعض . لأن ما يراه البعض تمزقا . كاملا ليس أكثر من شكل من المسخ ، وأن ما يعتقد أنه سيفقد يفعل الهوية الثقافية للأصول ، قد يكون ثراء للمجتمع الجديد ، أو بالمجتمع الجديد ، وبديلا (للنزعة الثقافية الجمعية) وللمزج والتباين ، وهما من العوامل الايجابية والدينامية ، قبل كل شيء . وكما قال روجر باستيد : « ان التطبع الثقافى هو الذى يحول المجتمعات المغلقة الى مجتمعات مفتوحة ، وان التقاء الثقافات وعمليات المزج بينها وترجماتها ليست كلها الا عوامل للتقدم ، أما المرض ، اذا كان ثمة مرض ، فليس الا مسخا للدينامية الاجتماعية أو الثقافية » .

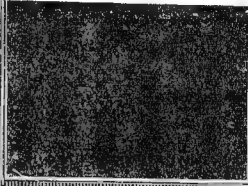
وثمة أمر مفاير لهذه العملية فى حالة المنفيين السياسيين ، الذين بعد أن يكونوا قد أخذوا فى التكامل مع المجتمع الذى وجعلوا ملجأ فيه ، يعودون الى بلادهم الأصلية برؤية عالمية للأشكال القومية ، ويرجع ذلك الى بعد مسافة البقعة التى قد عاشوا فيها . وكما يذكرنا Felipe Herrera « نحن لا نحتاج سوى التفكير فى التجربة الايجابية لكثير من المنفيين الاوربيين الذين صاروا أبطالا للاستقلال الأمريكى من أمثال ، أندريه بيلو ، ميراندا ، بوليفار ، أو هجينيز ، ومن المنفيين فى أمريكا الجنوبية رجال مثل : سارمينتو ، بارتولوميه ، ميتر ، ألبرتى ، جبريل أوكامبو ، جوزيه جرفاس أرتيجاس » .

ويقدم موضوع العودة الى بلد المنشأ فى حالات أخرى تتعلق بالعجز والتسليم . والنزاع قائم بالفعل بين الأمريكيين الجنوبيين المنفيين فى أوربا . وقد فتحت النشرة المعروفة باسم 'Comunidad' التى تصدر فى استكهولم باب المناقشة حول موضوع « العودة » ، قائلة : « فى المنفى - ومع ذخائر التكيف مع بيئة ما ، تجد موضوع العودة

فى التحليل النهائى معاديا أو غير ملائم ، وبمعنى آخر هو أن العودة ليست الا تعبيراً عن رغبات الكثيرين الذين يرون أحلامهم تتلاشى دون مقاومة للتيارات الجديدة . ومن ثم يتحد الأمل الكاذب والرغبة فى الشوق للعودة الى ثرى المنشأ ، والى الشخصية والطرق المعروفة . عودة الى أمن الوطن . عودة يفترض فيها أيضاً « عودة فى الايدولوجية » . وبطبيعة الحال ، فإن ما نقترحه فى ختام هذا المقال ، ومما له أهمية أعظم هو « العودة الى مشاركة لافئة للنظر هنا وهناك فى تصحيح مصيرنا الاجتماعى الجمعى . ومن أجل التسويات المتيسرة دائماً ، ومن أجل القيم الثورية ، لابد أن نواصل تلمس الطرق الموصلة الى هذه المشاركة ، والاستعداد والتجريب » .

وختاماً ، ترتبط هذه الصورة النهائية ببداية هذا المقال . لأن عمليات الاحباط ومخادعة المهاجرين والمنفيين ليست سبباً يدعو الى التخلي عن « مدائن مثلى محتملة » . ومع الوجود الدائم « للقصد الخيالى » وحده سوف تستمر الديناميات ومسائل التحليل الجدل بين الأسطورة والواقع . فكم من الأطفال أبناء المنفيين الأسبان فى أمريكا ، هم اليوم أمريكيون لاتينيون منفيون فى أوروبا ؟ وكم من أطفال هؤلاء الأطفال يبحثون ، أو مضطرون الى البحث عن مدائن مثلى جديدة فى المستقبل ؟ لقد صنعت الهجرة والنفى تاريخ الجنس البشرى ، وسيستمران ، وبفأل حسن ، فى صنع تاريخ المدينة المثلى .

أنواع الأخطار في المجتمع الحديث



في ١٩٧٦ أجريت في السويد دراسة شاملة للأخطار على اختلاف أنواعها ، تحت رعاية لجنة البحوث المستقبلية . وقامت هذه الدراسة على ثلاثة مبادئ : أولها ان المجتمع الحديث خلق نظاما تكنولوجيا جديدة تزداد تعقدا واتساعا يوما بعد يوم ، وثانيها أن النظم الكبرى ، وان كانت ناجحة من الناحية الاقتصادية ، عرضة للانهايار ، ومن ثم تؤدي الى حدوث الأخطار . وثالثها أن مستوى المعيشة يزداد ارتفاعا باستمرار ، ولكن ذلك يجبر الى بعض الأخطار . وواضح أن هذه الدراسة تقوم على استقراء الحوادث التاريخية .

وعند عرض هذا المشروع في ١٩٧٦ كانت الفكرة العامة السابقة هي أن المجتمع الحديث يعرض الفرد لبعض الأخطار التي لا يمكن تحديد أسبابها ، لأنها ناشئة عن قرارات صادرة عن المنظمات والهيئات العامة والخاصة .

ولكن هذه النظرية العامة عارضتها نظرية أخرى نشرت في الوقت نفسه تقريبا ،

الكاتبة: بيرجيتا أودت

ولدت عام ١٩٦٥ وأصبحت أول سيدة أستاذة في جامعة لوند • وقد أسهمت في تقدم ثلاثة مجالات هامة في البحث التاريخي السويدي •

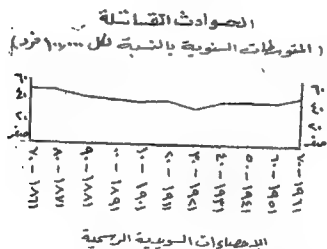
المترجم: أمين محمود الشريف

عضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ورئيس مشروع الألف كتاب لوزارة التعليم سابقا •

ففي ١٩٧٦ نشرت الصحيفة السويدية المسماة « أربيتيت » مقالا بقلم العالم الطبيعي البروفسور طورستين غستافسون قال فيه « انه يبدو أن النظرية القائلة بأن الأخطار ازدادت في العالم التكنولوجي الحديث تلقى قبولا عاما ، ولكننا اذا قسنا على امتداد الزمن الأخطار الناجمة عن الحوادث التي أفضت الى الموت وجدنا أنها تناقصت ابتداء من ١٨٦٠ حتى الوقت الحاضر » • وختم غستافسون مقاله بقوله : « يتضح مما سبق أن أخطار الحوادث تناقصت بدلا من أن تزداد ، بنسبة ٢٥٪ ، وأن العالم المعاصر الذي نشأ عن العلوم الطبيعية ، والطب ، والصناعة ، والاختراعات التكنولوجية ، أقل تعرضا للأخطار من أي مجتمع وجد حتى الآن » أ ه •

وهكذا نجد أنفسنا أمام نظريتين متعارضتين ، فأى النظريتين أقرب الى الصواب؟ هل تحولنا منذ أواسط القرن التاسع عشر نحو مجتمع زادت أم قلت فيه الأخطار ؟ لا شك أن هذا السؤال جوهرى ، وأنه يتطلب بحثا تاريخيا دقيقا • وسنحاول الإجابة عنه في هذا المقال ، ولكنها لن تكون سوى إجابة تقريبية على أكثر تقدير •

ولكى نقيس التغيرات الطويلة الأجل التي تطرأ على أنواع الأخطار على المستوى القومي نستطيع أن نستقرئ الاحصاءات الخاصة بالحوادث التي أنضت الى الموت ، وأن نتخذ مؤشرا من مجموع هذه الحوادث خلال السنوات المختلفة ، ثم نوجد النسبة بين هذه الحوادث ومجموع الوفيات ، وكذلك نسبة هذه الحوادث - بواسطة نسبة الوفيات - الى اتجاه عدد السكان في البلاد (الرسم البياني ١) . ويلقى الرسم البياني (١) الضوء على كثير من الحقائق ، اذ يشير هذا الرسم خلال سلسلة زمنية تبدأ في ١٨٦١ وتنتهى في ١٩٥٠ الى انخفاض طفيف في عدد الحوادث القاتلة وحوادث الانتحار خلال العقد الثالث ثم تحدث بعدها زيادة طفيفة في هذه الحوادث . وهذا من شأنه أن يدحض نظرية البروفسور غستافسون القائلة بتناقص الأخطار في المجتمع . وكان الناس الذين استفادوا من تناقص الأخطار هم الذين عاشوا خلال السنوات التي انقضت بين الحربين العالميتين ، في حين أن الجيل الحالي يواجه زيادة في الأخطار القاتلة الناشئة عن الحوادث .



على أن الأغرب من ذلك هو أن الفروق صغيرة جدا بين السنوات ، وأن المعدل خلال المدة كلها ثبت عند ٤٠ حادثة سنويا بين كل ١٠٠,٠٠٠ نسمة من السكان . والنتيجة التي نستخلصها من ذلك أن التغيرات الأساسية التي تطرأ على المجتمع على المستوى القومي والتاريخي خلال حقبة طويلة من الزمن ليس لها أى تأثير كبير على الأخطار التي يتعرض لها المجتمع ، مقيسة بالحوادث القاتلة .

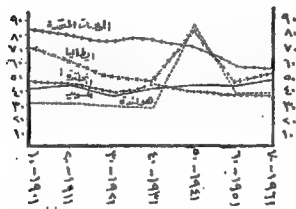
ورب سائل يقول : هل هذا المعدل من الحوادث الذي ظل ثابتا مئة عام تقريبا وقف على السويد وحدها أم له نظير في البلاد الأخرى ذات الأحوال المعيشية المماثلة ، أى في العالم الغربي الصناعي ؟ أقول ردا على هذا السؤال انه ليس من السهل على الاطلاق جمع معلومات وبيانات مماثلة خلال هذه السلسلة الزمنية الطويلة التي شملت الاحصاءات السويدية . ولكن بعض الاحصاءات التي جمعت في إنجلترا وهولندا تبين أن التقدم الذي حدث في شمال غرب أوروبا امتاز بمعدل ثابت ومماثبه

نسبيا من الأخطار • هذا اذا استثنينا نتائج الحرب العالمية الثانية التي ادخلت في احصاءات هولندية (الرسم البياني ٢) • ويلاحظ أن الحوادث القاتلة بلغت أقصاها في الولايات المتحدة وإيطاليا في بداية هذه الفترة ، ولكن هاتين الدولتين أصبحتا بالتدريج مجتمعات « آمنة » ، مع استثناء فترة الحرب هنا أيضا •

وحدث ارتفاع طفيف في مؤشر الحوادث القاتلة خلال العقد السابع في كل البلاد ما عدا الولايات المتحدة • ومن الأمور المحيرة أيضا ثبات هذا المؤشر حول رقم ٤٠ - ٥٠ سنويا بعد الحرب العالمية الثانية • ترى هل يعنى ظهور هذا المؤشر مع قيام مجتمعات الرفاهية في العالم القريب ؟

واضح أنه يتعدى تفسير هذه الظاهرة العجيبة بواسطة الأرقام الإجمالية التي بنيت عليها الرسوم البيانية القومية • ولكن يجب ألا تعزب عن بالنا النظرية القائلة باحتمال وجود علاقة بين أعمال الانسان وأخطار الطبيعة ، بمعنى أن الأخطار الطبيعية تحمل الانسان على اتخاذ الاجراءات الكفيلة بدورها • ويلاحظ في الوقت نفسه أن التكنولوجيا الجديدة تهدد الحياة البشرية بأخطار جديدة ، وهذا يحمل الانسان على التقليل من هذه الأخطار • وظاهر أن هذه الظاهرة تتطلب زمنا طويلا حتى يظهر أثرها ، ولذلك لا نستطيع ملاحظتها الا بعد حقبة طويلة من الزمن •

النصودات القتالة نظرة دولية



- ١٩٧٦ : الولايات المتحدة ، التاريخ ، الإحصاءات ، إيطاليا ، ١٩٦١ - ١٩٧٥ •
 إنجلترا : مكتب التعداد والمخاطر ، الإحصاءات الوفيات والحوادث والعنف ، ١٩٧٥ •
 السويد : الإحصاءات السويدية الرسمية •
 هولندا : ١٩٩٩ - ١٩٦٩ • المكتب المركزي للإحصاءات ، ١٩٧٠ •

التغير الاجتماعى ونطاق هذا التغير

نشأ المشروع السويدى من فكرة غامضة هى فكرة الانتقال من مجتمع صغير النطاق الى مجتمع كبير النطاق . ويلاحظ فى البحوث التاريخية والاجتماعية الكبيرة أن استخدام عبارة المجتمع الصغير النطاق والمجتمع الكبير النطاق أقل شيوعا من عبارة المجتمع التقليدى والمجتمع الحديث . ونحن فى هذا المقال نعتبر المجتمع الصغير النطاق مرادفا للمجتمع الزراعى التقليدى ، والمجتمع الكبير النطاق مرادفا للمجتمع الصناعى الحديث .

وقد وضعت مؤلفات شاملة فى هذا الموضوع ، وبخاصة فى كيفية الانتقال من المجتمع التقليدى الى المجتمع الحديث . وظهر منذ الحرب العالمية الثانية فرع خاص من البحوث الاجتماعية ، والبحوث الاجتماعية التاريخية ، يعالج موضوع التحول من المجتمع التقليدى الى المجتمع الحديث . ولكن ظهر اتجاه ماركسى قوى معارض لهذا الاتجاه يتضمن بعض النظريات عن كيفية الانتقال من النظام الاقطاعى الى النظام الرأسمالى .

ويمكن القول بوجه عام بأن الباحثين يرون فى عملية التغير عملية تطورية تدعو للتفاؤل . ولذلك اعتبر التطور مرادفا للتقدم ، وهدفه هو الوصول الى مجتمع الرفاهية . وقد أجريت البحوث الخاصة بعملية تحويل المجتمع التقليدى الى مجتمع حديث بهدف صريح ، هو تقديم بعض النماذج والأنماط الى المجتمع التقليدى فى البلاد النامية لتتبعيل بعملية « التحديث » (التحول الى مجتمع حديث) رغبة فى أن تنعم البلاد غير الصناعية - على وجه السرعة - بالمزايا التى يتمتع بها المجتمع الحديث .

ولكن البحوث التى دارت حول الآثار السلبية لعملية التحديث كانت قليلة . بيد أن نقاد المجتمع المتقدم من الناحية التكنولوجية مثل لويس مامفورد ، وارتش فروم ، وجاك ايلول ، الذين عالجوا الموضوع من زوايا مختلفة ، أشاروا الى بعض الآثار السلبية غير المقصودة فى الأوضاع الاجتماعية بدولة الرفاهية ، واقترحوا بعض الاصلاحات الضرورية ، تماما كما أدت الآثار السلبية الواضحة فى المجتمع اللبرالى (الحر) التى أضرت بالعمل الى بذل الجهود لاجراء الاصلاحات اللازمة على أساس لبرالية اجتماعية أو على أساس اشتراكية . ثم ان الدعوة الى المحافظة على البيئة والمخاوف الناشئة عن القنبلة الذرية والقوة النووية أدت الى اشتداد حركة النقد ، ووسعت قاعدة الجماعات التى اشتركت فى هذه الحركة .

وعلى الرغم من أن هذه الحركة النقدية الموجهة الى الأخطار الكامنة التى تدهم الأفراد فى المجتمع الحديث تستند أحيانا الى الوقائع التاريخية فانه لا توجد - حسبما أعلم - أى دراسة منهجية لأنواع الأخطار وما طرأ عليها من تغير خلال حقبة تاريخية طويلة .

ولذلك فإن واجبنا الأول هو تحديد نقطة البداية أى البدء بالمجتمع التقليدى الصغير النطاق ثم دراسة التغيرات التى طرأت عليه فحولته الى مجتمع كبير النطاق .

ويتسم الانتقال من المجتمع التقليدى الى المجتمع الحديث فى أوروبا الغربية ببعض التغيرات المميزة التى يرتبط بعضها ببعض خلال الأحداث التاريخية ، أى يتسم ببعض العمليات التاريخية .

فمن الناحية الاقتصادية : يتسم الانتقال بحركة التصنيع ، وصنغ الزراعة بالصنغ التجارية ، مما يؤدى الى التطور الاقتصادى ، وتنوع المهن ، والتخصص المهنى ، واستخدام التكنولوجيا الجديدة ، واستغلال المصادر الجديدة للطاقة ، وحل الحسابات الاقتصادية والتخطيط للمستقبل محل الأنماط التقليدية المتبعة فى صنع القرار .

أما التغير فى نطاق هذه العملية فيمكن أن يقاس بالزيادة السريعة فى استهلاك الطاقة ، وزيادة الاستهلاك الفردى ، والاتجاه نحو دعم وتنمية الوحدات الصناعية .

ومن الناحية الثقافية : يتسم الانتقال بالتحديث بأوسع معانيه ، ويؤدى الى تغيير نظام التعليم وإطالة مدته ، وتوصيل المعلومات على نطاق أوسع وأكثر فاعلية ، وحرية السفر والانتقال ، وزيادة المشاركة السياسية والرفاهية العامة . يضاف الى ذلك أن الدور الذى يقوم به الفرد لا يصبح مرتها بالمركز الاجتماعى الموروث بل يرتفع بالأوضاع الطبقة فى المجتمع . وهدف السياسة العامة للدولة هو إزالة الفروق بين الأفراد وتأكيد المساواة أمام القانون .

أما التغير فى نطاق هذه العملية فيمكن أن يقاس بانتشار القيم الثقافية ، والمنافع الاجتماعية ، وزيادة عدد المشتركين فى الانتخابات والمحققين بالمدارس والجامعات والمستشفيات ، واتساع نطاق الاتصال الجماهيرى (عن طريق الإذاعة والصحافة الخ) ، والسياحة واللامركزية فى نشر الثقافة .

ومن الناحية الاجتماعية : يتسم الانتقال بالتحضر (انشاء المدن) واللامركزية بمعناها الواسع . وهذا يتضمن الهجرة الداخلية (من الريف الى الحضر) ، والاسكان الكثيف ، وتعمير المناطق القليلة السكان ، والفصل بين محل الإقامة ومحل العمل ، وإعادة تنظيم المجتمع .

أما التغير فى نطاق هذه العملية فيتضمن بصفة خاصة زيادة الحجم الجغرافى للمدن ، ومحاولة انشاء المدن الكبيرة ، وزيادة حجم المجتمعات فى المناطق القليلة السكان ، وزيادة محاور شبكات الانتقال ، وزيادة الاشتراكات المخفضة فى وسائل الانتقال . وقد أدى هذا الى تعقيد المشكلات الخاصة بتخصيص الوقت .

ومن الناحية التكنولوجية : يتسم الانتقال بتطوير الأساليب التقنية الخاصة بميكانيكا المواد المساعدة على اتساع نطاق المباني ، ونظم الانتقال ، واستهلاك الطاقة . وقد أدى التوسع في تكنولوجيا الكهرباء الى زيادة قدرة قليل من الأفراد على النظم التي تركزت من قبل في يد الكثيرين .

ومن الناحية السياسية : يتسم التقدم بتحول التركيز في السلطة والمسئولية السياسية من الجماعات المختصة باصدار القرارات في مناطق صغيرة (كالابريشية والمقاطعة) الى الجماعات المختصة باصدار القرارات في منطقة كبيرة (كالامة أو الدولة) . وتعد المشكلات المتعلقة بالديمقراطية على جانب كبير من الأهمية . وهذه المشكلات هي مشكلة المركزية واللامركزية ، ومشكلة اصدار القرارات بين البيروقراطية المتزايدة العدد والنواب المنتخبين القليل العدد .

والآن وقد حددنا مؤشرات التحول من المجتمع الصغير النطاق الى المجتمع الكبير النطاق يتعين علينا أن نحدد الأخطار التي تنتاب هذين النوعين المثالين من المجتمعات الانسانية ، مع ملاحظة أن التعميم في هذا الموضوع من شأنه أن يحجب الفروق الأساسية بين الأحداث التاريخية ، والخصائص التي تمتاز بها الأماكن المختلفة .

انواع الأخطار في السويد ١٨٦٠ - ١٩٧٠

في وسعنا أن نطبق هنا نظرية الاحتمالات ، وذلك بتقسيم الأرقام الدالة على الحوادث القاتلة على المستوى القومي الى عناصرها الأساسية ، أى تحليل تطور كل نوع من الأخطار . بيد أننا بحاجة أيضا الى المعلومات والبيانات الخاصة بتصور الناس لماهية الأخطار حتى يتسنى لنا أن نعرف : أى الأخطار حاول الانسان تجنبها أو التقليل منها .

وأول ما نلاحظه في هذا الصدد أن تصور الانسان لماهية الأخطار في المجتمع التقليدي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعقائد الدينية ، والحرافات ، والعادات الشائعة .

وجدير بالذكر أن الدعوات والابتهاالات العامة التي تتلى في الصلوات الدينية ، وبخاصة ما ورد منها في كتاب « الدعوات » بالكنيسة ، يدلنا على تصور العقائد الدينية الرسمية لأنواع الأخطار . ويرجع تاريخ هذا الكتاب الى القرون الوسطى في تاريخ الكنيسة الكاثوليكية ، ولكنه ظل قائما حتى بعد حركة الإصلاح الدينى التي قام بها مارتن لوتر ، واحتفظ بأهميته في المجتمع قبل الصناعي . وينوه هذا الكتاب بالأخطار الآتية التي تتعرض لها الحياة الانسانية والصحية والبشرية ، حيث ورد فيه ما يلى نصه :

« اللهم احفظنا من الآفات والمجاعات ، ومن الحروب والصراعات ، ومن حوادث الشغب والخلافات ، ومن شر البرد (بفتح الراء) والعواصف ، ومن النار والأخطار ، ومن الموت بيد البطش والعدوان » أ هـ .

وإذا تأملنا هذا النص الذى يحدد أنواع الأخطار وجدنا أنه يتضمن أولا الأمراض الوبائية ، ثم الحرب ، وسوء الأحوال الجوية ، ونقص المحاصيل الزراعية ، والحرائق ، وكلها مجالات يمكن القول بحق بأنها مخوفة بالأخطار .

وهناك فئات من الناس تواجه أخطارا خاصة بالحياة والصحة ، كالمرأة الحامل والنفساء ، وابن السبيل المسافر برا وبحرا . وهناك دعوات خاصة لكل الأوقات المخوفة بالخطر ، مثل أوقات الحروب ، والمجاعات ، والأمراض المعدية (بضم الميم وسكون العين) ، والزواجع والعواصف . ومن الواضح أن الناس كانوا يعتبرون هذه الأحوال غير الطبيعية عقابا من الله لهم ، ولكنهم كانوا يتحملونه صابرين اعتقادا منهم بأنه بلاء أخف من غيره . وكانت هناك دعوات خاصة للأشخاص الذين يزاولون إحدى المهن المخوفة بالخطر ، مثل الملاحين ، والصيادين ، وعمل المناجم .

ومع أن رأى الرسمى المسيحي الرسمى هو أن الأخطار الاجتماعية عقاب من الله له ما يبرره ، فإن كتب الدعوات التى يستعملها الأفراد تعبر عن اتجاهين نحو الأخطار يختلفان اختلافا تاما : أولهما ينظر الى العالم والحياة الانسانية بعين التشاؤم ، ويرى أن المرض والخسائر والموت أمر طبيعى فى الحياة الدنيوية ، أى أن الحياة هى « وادى الدموع » ، وأنها من عمل الشيطان وأعوانه من الأرواح الشريرة . وعلى هدى هذا الاعتقاد حاول الناس التقليل من الأخطار بالتوبة والتكفير عن الخطايا . وفى مقابلة هذا الرأى رأى آخر يتسم بالتفاؤل بشأن أحوال الحياة ويدعو الى محاولة التخفيف من الأخطار بالتضرع الى الله رجاء أن يكشف الضر برحمته .

وجدير بالذكر أن أنواع الأخطار التى نص عليها كتاب الدعوات الكنسية فى المجتمع التقليدى الصغير يرد ذكرها أيضا فى نصوص التشريعات القروسطية (نسبة للقرون الوسطى) التى تصف الحوادث المتوقعة . وهذه الأخطار تشمل المجالات الآتية : الرحلات البحرية ، والانتقال بمركبات الجليد (مركبات أو عربات لنقل الأشخاص والسلع على الجليد أو الثلج) ، والحرائق ، والحروب ، والأوبئة .

وانسمت الآراء والمعتقدات الشعبية عن الأخطار وطرق الوقاية منها بما نعهه الآن ضربا من الخرافات ، اذ كانوا يعتقدون أنها تصدر عن قوى خفية يجب استرضائها أو عن أشخاص شريرين يتقربون اليهم بالطقوس الدينية لاتقاء شرهم . يضاف الى ذلك وجود عدد من المعتقدات الشعبية بشأن الأخطار التى تعرض للحياة والصحة .

وعلى الرغم من اعتقاد الناس فى المجتمع التقليدى بأن الأخطار جزء من التدبير الالهى لنجاة الانسان فى الآخرة فانهم اتخذوا من الأسباب ما يدرأ الأخطار التى تهدد الأفراد . وفى وسعنا أن نجد أمثلة لذلك فيما نعرضه فيما يلى لمختلف الأخطار وما طرأ عليها من تغييرات :

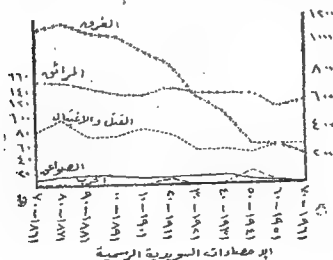
فالحرب كانت خطرا متكررا يهدد حياة الأفراد وصحتهم في المجتمع التقليدي ، وحاول الناس درءها بواسطة النظام الاقطاعي المبني على تعدد ضروب الولاء الذي يربط الأقنان بالأسياذ ويبيىء لهم مختلف وسائل الدفاع .

وفي المجتمع السويدي انتقليدي الصغير النطاق عمد الفلاحون الى عقد معاهدات محلية تعرف باسم معاهدات السلام بين الفلاحين على طول الحدود ، تقليللا لأخطار الموت ، وسوء الصحة ، والحروب الاقتصادية ، مما كان ينشأ عن الصراعات التي تنشب بينهم على المستوى القومي . ولكن من الواضح أن نمو الوحدة القومية خلال القرنين ١٦ و ١٧ زاد من صعوبة عقد هذه المعاهدات . ولذلك كانت الحسائر كبيرة في الأرواح بين كل من العسكريين والمدنيين خلال فترة التوسع في بحر البلطيق على مناطق الحدود .

وقد أدى مركز السويد الممتاز في السياسة الخارجية خلال ال ١٥٠ سنة الأخيرة الى خفض عدد الوفيات بسبب الحروب في احصاءات الوفيات السويدية (الرسم البياني ٣) . ولكن من الواضح أن الأخطار المحسوبة التي تصيب الحياة والصحة في حالة الحرب النووية هائلة ومعروفة ، ذلك أن قدرة التكنولوجيا الجديدة على التدمير بما يتجاوز إبادة العدو قد خلقت موقفا تاريخيا فريدا .

ولحالة العنف التي تتسم بها الحرب نظيرها على المستوى الفردي في جريمة الاغتتيال والقتل . وخلافا لما هو معتقد بوجه عام هبط عدد الوفيات الناجمة عن القتل والاغتتيال باطراد من ١٨٦٠ الى ١٩٥٠ (الرسم البياني ٣) . ويمكننا أن نلاحظ خلال العقدین الماضيين زيادة طفيفة في هاتين الجريمتين يستشهد بها الباحثون كلما حاولوا اثبات أن الجريمة أخذت في الازدياد في المجتمع الحديث . ولكن من الواضح أن هذه

عدد الوفيات الناشئة عن الخوف، والحرائق، والقتل،
والاغتيال، والصواعق، والحروب، في السويد
المتوسطات السنوية

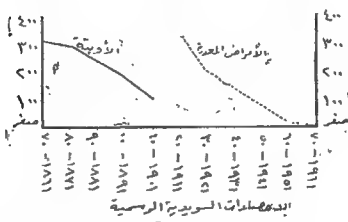


• الزيادة لم تصل الى مستوى العنف الفردي الذي وجد في المجتمع قبل الصناعي .
وتلقى البحوث التاريخية المعاصرة عن التاريخ الاجتماعي لجرائم العنف بعض الضوء
على الأحوال التي تؤدي الى هذا الاتجاه .

وكان خطر « الأمراض الوبائية » يهدد المجتمع التقليدي تهديدا متكررا ومروعا ،
اذ كان صغر نطاق هذا المجتمع لا يكفل أسباب الوقاية لحياة الفرد وصحته ، مع
ملاحظة أن أسباب الاتصال بين الناس كانت ضعيفة . ولم يتغير الموقف بضرورة جذرية
الا بعد زيادة العلم بأهمية مراعاة القواعد الصحية وتحسين حالة التغذية بالنسبة
لأغلبية السكان . وعندما انتشر وباء الكوليرا في العقد الرابع والعقد السادس كانت
المعلومات الخاصة بطريقة انتشار المرض ضئيلة بحيث لم تتخذ الاجراءات الكافية
لمكافحة المرض والسيطرة عليه .

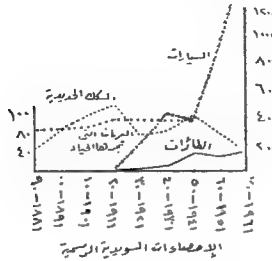
ما هي نتائج الانتقال الى المجتمع الكبير النطاق فيما يتعلق بأخطار الأمراض
الوبائية ؟ لم نلاحظ على وجه العموم أى آثار سلبية . ذلك أن القوانين الفعالة الخاصة
بالحجر الصحي وتحسين وسائل الكشف عن حملة الأمراض المعدية في مرحلة مبكرة
قضت مؤقتا على أخطار الأوبئة في المجتمع الحديث . ولا شك أن التوسع في الخدمات
الطبية زاد من فرص مكافحة الفعالة للأمراض المعدية وعلاج عقابيل المرض عند
المصابين . وأظهرت الإحصاءات الخاصة بالوفيات اتجاها نحو الهبوط السريع في
الأمراض المعدية (الرسم البياني ٤) .

١٠ الوفيات بسبب الأوبئة والأمراض المعدية
(المتوسطات السنوية بالنسبة لكل ١٠٠,٠٠٠ فرد)



ومن المهم أن نلاحظ المركز البارز الذي تحتله في خريطة الأخطار وسائل النقل
والاتصال باعتبارها منطقة خطرة بالنسبة لحياة الناس وصحتهم (الرسم البياني ٥)

عدد الوفيات في السويد بسبب الحوادث الناجمة عن العربات التي تجرها الخيول ، والكافة الحديدية والطائرات والسيارات المتوسطة السنوية



وكان البحر في المجتمع السويدي التقليدي هو أهم وسائل النقل ، كما كان الحال عليه في العصور الوسطى وأوائل العصر الحديث حتى ١٨٠٠ ، فمختر السفن المتفاوتة في درجة الأمن عباب البحار الكبرى والصغرى . وجاء في إحدى الدعوات ما نصه : « رحماك اللهم . اننا نلقو على سطح البحر بين الماء والسماء ، ولا يعصمنا من الموت سوى لوح سميك من الخشب » . ويرجع تاريخ هذه الدعوة الى القرن السابع عشر . وكان الموت غرقا أمرا شائعا حسبما تدل عليه الإحصاءات الرسمية في أواسط القرن الثامن عشر (الرسم البياني ٣) .

وأدى ازدياد عدد السكان والسعي في طلب الرزق في بعض المناطق الساحلية في السويد الى ظهور طبقة اجتماعية من الصيادين المعدمين الذين يستخدمون القوارب المكشوفة . ولكن قلت أخطار الفرق في أثناء الرحلات البحرية بفضل استخدام الوسائل التكنولوجية المتقدمة وبخاصة استخدام الهياكل المعدنية في صنع السفن ، والتوربينات البخارية . وكان كل ذلك من التطورات المدهشة في تاريخ نقل المسافرين الى الولايات المتحدة خلال عصر الهجرة . وشاعت الكوارث البحرية وساءت صحة المسافرين بعد استخدام السفن الشراعية في الرحلات البحرية في العقد السادس من القرن الثامن عشر ، أكثر مما أصبح الحال عليه بعد خمسين سنة عند استخدام السفن البخارية وصدور التشريعات الاجتماعية الهادفة الى حماية فقراء المسافرين من التعرض للأخطار .

وواضح أن نطاق النقل البحري اتسع بعد التغييرات التكنولوجية التي طرأت على هذا النقل حيث أمكن نقل غدد متزايد من الركاب في كل رحلة . واستمر هذا

الحال الى أن غرقت الباخرة « تيتانك » في ١٩١٢ ، فتوقف هذا الاتجاه . وعلى أثر ذلك اعتقد مديرو الشركات البحرية الكبرى أنه لا يحتمل أن يلقي الناس بأيديهم الى التهلكة في سفن نقل الركاب حيث يخشى أن يهلك مئات الأشخاص في كارثة واحدة . وكان من الممكن إجراء دراسة مستفيضة حول رد الفعل الذي تحدثه هذه الكوارث في نفوس الأفراد ودراسة موقف مديري الشركات وكذلك موقف الركاب . ومبلغ علمي أنه لم يتم إجراء أى دراسة من هذا القبيل .

ومن الواجب أيضا أن يدرس المختصون : هل أدت منافسة حركة النقل الجوي النامية الى جعل سفن الركاب الضخمة غير مجدية من الناحية الاقتصادية ؟ ذلك أن التطورات التي حدثت في سفن نقل الركاب حلت محلها في النقل الجوي ، وهي تحسين التكنولوجيا ، ونمو عدد الركاب ، وزيادة السرعة . ولم تحدث كارثة جوية حتى الآن توقف هذا الاتجاه . ولكن النقاش الدائر حول طائرة « الكونكورد » يثير بعض جوانب الخطر ، وقد ينتهي أخيرا بتوقف الاتجاه نحو التوسع في النقل الجوي . وكذلك كان لحوادث الطيران الخطيرة في العقد الثالث أثرها في وقف تطوير هذا النوع من النقل الذي أخذ اليوم يجتنب الاهتمام مرة أخرى .

وقد سار تطور الطيران الداخلي في السويد بخطى حثيثة سواء في القطاع الخاص أو القطاع العام الذي تدعمه الدولة ، إذ زاد عدد الكيلومترات لكل راكب ، مقدرة بالآلاف ، من ١٨٠ خلال المدة ١٩٣١ - ١٩٣٥ الى ١٧٠٢٣ في سنة واحدة هي ١٩٥٠ . وارتفع هذا الرقم خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة على الأرجح . ويبدو أنه يزداد باطراد في الوقت الذي ازدادت فيه طاقة الطائرات على استيعاب عدد كبير من الركاب . وهكذا اتسع نطاق هذا النوع من النقل بصورة محسوسة .

وتشير احصائيات الوفيات الى زيادة حوادث الطيران في السويد ، الا أنه يجب النظر الى هذه الزيادة في ضوء الزيادة الهائلة في حجم السفر . وعلى الرغم من أن كوارث الطيران قد تودي بحياة الكثير من الأشخاص فان النقل الجوي لا يزال يعد آمنا نسبيا في نظر الركاب .

وكان المواد هو وسيلة النقل البري في المجتمع التقليدي . ولما كان يستخدم في الركوب ونقل البضائع على الطرق الضعيفة بين مختلف المستوطنات التي تفصلها الغابات فانه كان يمثل وسيلة للاتصال على نطاق صغير جدا . ولكن التحول الى النقل بالعربات ومركبات السفر الكبرى أدى الى اتساع نطاق السفر وزيادة المسافات المقطوعة . ثم وضع نظام للنقل مبنى على تبادل الجياد عند خانات معينة (جمع خان وهو النزول أو الفندق) ، وكانت الدولة تشرف عليه الى حد ما . وبالطبع حدثت بعض الحوادث الخطيرة في النقل بالجياد ، ولكن ليست لدينا معلومات عن معدل الحوادث خلال الفترة الأولى التي استخدمت فيها الجياد . على أنه ابتداء من ١٨٨١ توافرت الاحصاءات عن الوفيات الناجمة عن جموح الجياد وشرودها ، وانقلاب العربات، والأشخاص الذين ذهبوا ضحية الدهس والسحق . والأرقام في هذا الصدد قليلة

جدا ولا تختلف كثيرا • ولعل زيادة الوفيات التي حدثت حتى ١٩١١ - ١٩٢٠ نجمت عن استخدام السيارات في الطرق البرية مما روع الجياد وحملها على الجموح والشرود • ولكن ذلك لا يخرج عن دائرة الظن والتخمين مادامت المصادر المتاحة لدينا بحاجة الى مزيد من الدراسة والتحليل •

وكانت السكك الحديدية في القرن ١٩ والسيارات والحافلات (الأوتوبيسات) خلال القرن ٢٠ من الوسائل التكنولوجية المختلفة التي أحدثت ثورة في النقل البري خلال عهدين مختلفين •

أنشئت السكك الحديدية في السويد خلال المدة ١٨٥٦ - ١٩٢٨ ثم اتسع نطاقها الى الحد الأقصى فيما بعد • ودار نقاش عام حامى الوطيس قبل انشائها ، ولكن النقاش لم يدر حول الأخطار التي تهدد الحياة البشرية والصحة العامة ، وانما دار حول الأخطار الناجمة عن سرقة العربات والقضبان • ومن ناحية أخرى يمكن أن نتبين في المصادر الخاصة ما يتردد كثيرا من العبارات التي تنم على تخوف الناس من السرعة العالية • مثال ذلك ما ورد في احدى المذكرات الخاصة في ١٨٥٧ مما يصور الاعتقاد في السويد حينذاك :

« نحن محبوسون في عربة أو ما يشبه الدولا ب • انك تنتقل بسرعة لا يصدقها العقل من محطة الى أخرى ، يفشاك الدخان والتراب والأخطار القاتلة • وليس في وسعك أن ترى شيئا خلال هذه الرحلة الخطرة • ولذلك لا يمكنك أن تعرف أى جزء من العالم وصلت اليه الا بعد وصولك اليه بالفعل » ا ه •

وقد أنشئت عربات السكك الحديدية - كما هو معلوم - على غرار مركبات السفر الكبيرة حتى ليخيل اليك أن هذه المركبات القديمة المألوفة هي التي تحولت الى عربات السكك الحديدية بعد أن اكتسبت سرعة جديدة وخطيرة •

وبرغم هذه العبارات الأولى التي تنبئ عما يساور النفوس من هواجس الخوف انخفض معدل حوادث السكك الحديدية ، اذ تدلنا احصاءات الوفيات على المعلومات الآتية : بعد فترة من ارتفاع عدد الوفيات بما يتفق مع زيادة حجم السفر جات فترة زاد فيها السفر كثيرا دون أن تحدث زيادة مماثلة في معدل الوفيات • ومن ذلك يتضح أن الأخطار تضاعفت برغم اتساع نطاق السفر •

ولم يستمر الخوف من السفر بالسكك الحديدية طويلا ، اذ لا تدل المصادر على حدوث تغيير في الاتجاه نحو السفر بالسكك الحديدية حتى بعد الحوادث الخطيرة التي وقعت • وهذا يرجع من جهة الى أن بعض الحوادث السيئة - ككارثة جيتا Geta في ١٩١٨ - وقعت في وقت لم يكن فيه بديل حقيقي من السكك الحديدية بالنسبة لجمهور الشعب • ويجب أن يلاحظ أيضا أن معظم الضحايا في حوادث السكك الحديدية كانوا من موظفيها ، وكانت الأخطار التي أصابت الجمهور نتيجة استخدامه هذه الوسيلة من النقل أخطارا لا تذكر • يدل ذلك على ذلك أن الاحصاءات الرسمية للسكك الحديدية

عن ١٩١٣ تبين أنه لم يقع من الحوادث سوى ٥٣. بالنسبة لكل مليون راكب أو ٥٣ في كل مئة مليون راكب :

$$\left(\frac{53}{1,000,000} = \frac{1}{1,000,000} \times \frac{53}{100} = \frac{\frac{53}{100}}{1,000,000} \right)$$

يضاف الى ذلك أن أقل من ثلث هذه الحوادث أفضى الى الموت .

وقد أدى التحول من استخدام الجياد الى السيارات في النقل البرى الى تحسين البيئة في المدن الكبيرة اذ كان التلوث الناتج عن استخدام الجياد أشد كثيرا من التلوث الناجم عن استعمال السيارات . بيد أنه دار نقاش أيضا حول الأخطار التكنولوجية الجديدة ، وبخاصة السرعة العالية للسيارات في الطرق السيئة . وفي السويد ارتفع عدد السيارات من ٣٠٣٦ سيارة في ١٩١٦ الى عشرة أمثال هذا العدد في ١٩٢١ . ويكتشف الرسم البياني (٥) عن زيادة هائلة في عدد الوفيات الناجمة عن السيارات . ولا يبدو أن تناقص الأخطار في السكك الحديدية حدث ما يماثله في السيارات حتى السنوات الأخيرة . ولا شك أن حزام الأمن الاجبارى خلال السنوات القلائل الأخيرة أدى الى هبوط حوادث السيارات .

ويجدر بنا أن نشير الى أن حوادث السيارات هي أولا وقبل كل شيء نتيجة للتغير الذي طرأ على المركز الاقتصادي للفئات الكبيرة في المجتمع ، ألا وهو زيادة دخل هذه الفئات بما يسمح لها بالاستثمار في مجال السيارات باعتبارها وسيلة شخصية للانتقال . والحق أن السيارة تمثل خطوة جبارة في سبيل النقل البرى . ولا شك أن مزاياها بالنسبة للأفراد كبيرة جدا بحيث تعد الأخطار الناجمة عنها ذات ثمن معقول .

ومن مظاهر التوسع في استخدام السيارات استعمال الحافلات في النقل العام . وقد بلغت حركة النقل ذروتها خلال العقد الثالث بين المدن . ولكن الخدمة اقتصرت في البداية على المناطق الكثيفة السكان . وفي نهاية العقد الرابع حدث تغيير تدريجي نتيجة التدابير التي أملت سياسة المرور حيث اقتصرت خدمة النقل العام على الأقاليم القليلة السكان .

وكذلك اتبحت للفئات الاجتماعية ذات الدخل المنخفضة فرصة أفضل للمواصلات البرية عن طريق شبكات النقل البرى العام . وأدى التوسع التكنولوجى في هذا المجال الى التقليل من الأخطار ، لأن سيارات النقل العام أكثر أمنا بوجه عام من السيارات الخاصة . ومن ناحية أخرى زادت الأخطار بسبب انتقال الناس من محطات

الاوروبييس الى منازلهم ، بالقياس الى انتقالهم من الجراج الى المنزل . الا أنه لا سبيل الى تحليل هذه الظاهرة من الناحية التاريخية نظرا لقلّة المصادر التي تبحث في حركة النقل بالحافلات .

وانك لتجد في قطاع النقل أول محاولة منهجية لتغطية الأخطار على أساس تحديدها وتقويمها . وتولت هذه المهمة الشركات المساهمة ونقابات أصحاب السفن التي تحولت فيما بعد الى شركات التأمين البحري . وجدير بالذكر أن أقدم التدابير الخاصة بتغطية الأخطار هدفت الى تقسيمها طبقا لقيمتها الاقتصادية . أما التأمين على الحياة والتأمين ضد الحوادث بالنسبة للمسافرين والعاملين في قطاع النقل فهما محاولات متأخرة للتقليل من نتائج الأخطار التي تتعرض لها الحياة والصحة العامة .

واتجهت الحملات والتدابير الخاصة بتأمين سلامة الطرق الى التقليل من أخطار حركة المرور ، ففي ١٩٥٦ أنشئت مصلحة لتأمين حركة المرور لكي تضع حدا لازدياد الحوادث الناجمة عن هذه الحركة . ثم ان كثافة المرور الناشئة عن الوحدة الجغرافية للبلاد وحرية التنقل في المجتمع أثارت مشكلات اجتماعية واقتصادية عامة نعرفها جميعا من النقاش الدائر الآن . ولذلك يفكر الباحثون في تكوين مجتمعات مثالية تراعى فيها ضرورة الاقلال من استخدام وسائل المواصلات ، وذلك بتضييق نطاق المنطقة التي يعيش فيها الناس ويعملون . وسوف يصبح من الضروري في المستقبل النظر في الاقلال من استعمال السيارات الخاصة بالتدريج ، عندما يرتفع ثمن الوقود بسبب نقص البنزين ، والسياسة السعريّة للدول المنتجة للبترول .

وخاصة القول أن تناقص الحوادث في قطاع النقل - كما سجلته قطاعات المجتمع المختلفة - يرجع الى التحسينات التكنولوجية والتشريعات القانونية . ويبدو أن الأفراد على استعداد لقبول معدل مرتفع نوعا ما من الأخطار في قطاع النقل . ولكن الاجراءات الجماعية هي الوسيلة الوحيدة للحد من عوامل الخطر .

وتشير كل قطاعات المجتمع الى أن المجتمع يعمل على نحو من شأنه أن تزول الأخطار في نهاية المطاف .

وقد طرأ أيضا تغيير كبير على خطر الحداثق (الرسم البياني ٣) ، وتفصيل ذلك أن البيوت الخشبية في الحضر والريف على السواء ساعدت على تفاقم خطر الحرائق . ولذلك اشتملت القوانين والأوامر الادارية في مرحلة مبكرة على القواعد الخاصة بالحرائق واشعال النيران . وكانت الحرائق في المدن خاصة شديدة التدمير ، بسبب

تكديس المساكن • وقلما تشير البيانات الخاصة بالحرائق الى ما تسببه من خسائر في الارواح • ولكن لا جدال في أن هذه الكوارث أودت بحياة الكثير من الناس • بيد أن الاحصاءات تدل على انخفاض معدل الوفيات • والسبب في تضائل خطر الموت الناشئ عن الحرائق هو التدابير الجماعية التي اتخذت في هذا الشأن ، اذ تم تخطيط المدن على نحو روعي فيه إقامة حاجز الحريق (حاجز من الأرض المستصلحة التي اجتثت منها الأشجار لتكون حائلا دون اشتعال الحرائق في الغابات المجاورة) ، ووضع اللوائح الخاصة بانشاء المباني ، واتخاذ الوسائل اللازمة لمراقبة الحرائق ، وانشاء فرق من رجال المطافي • أما في الريف فقد تم تفتيت القرى الكثيفة السكان الى مستوطنات صغيرة للتقليل من خطر الحريق • وكان لاستخدام المواد المقاومة للنيران شأن كبير في منع الحرائق •

وحدث في القرون الوسطى أن أدت النتائج الخطيرة للحرائق في الريف الى سن تشريع يقضى « بالمساهمة في تحمل الأخطار » في حالة نشوب احدى الحرائق • ومعنى هذا أنه من حق الذين دمر الحريق مساكنهم أن يطوفوا على كل بيت في الحى ويجمعوا تبرعات في شكل حبوب أو نقود لاعادة تعمير ما دمر من مساكنهم • ولكن هذه المسؤولية الجماعية الواسعة النطاق ضعفت من الناحية العملية بعد أن تقرر صرف تعويضات للذين أضرروا من جراء الحريق • وكانت هذه التعويضات أقل جدوى من التبرعات ، ولكنها حققت ما يروجوه الفلاحون ، من الأمن ، ولو بقدر محدود • على أن المدن حرمت من تعويضات الحريق مما أدى الى المبادرة بتكوين شركات التأمين ضد الحريق • واشتد الإقبال شيئا فشيئا على هذه الشركات الجماعية من جانب أهل الريف الذين لا يملكون أرضا ومن ثم لا ينطبق عليهم نظام التعويضات الذي اقتصر على ملاك الأراضي الخاضعة للضرائب •

ومن الواضح أن المجتمع الحديث ، الواسع النطاق والمتقدم من الناحية التكنولوجية قد نجح في تقليل الأخطار التي تتعرض لها الحياة البشرية والصحة العامة من جراء أخطار الحرائق فأمكن تقليل خطر الكوارث باستخدام المواد الواقية من الحريق في انشاء المباني ، وزيادة التدابير اللازمة للوقاية من الحرائق المحلية ، ولذلك لم يحدث حتى الآن أن أدت المباني التي ازداد حجمها باطراد في المدن الى زيادة أخطار الحريق بالنسبة للحياة البشرية والصحة العامة • وقد أمكن الحد من الأخطار الصحية الناشئة عن استخدام المواد اللدائنية (البلاستيك) الرخيصة التي دار حولها النقاش في السنوات الأخيرة ، وذلك بفضل الاجراءات التشريعية المختلفة • والدليل على ذلك عدم وقوع حوادث انضمت الى ازهاق الأرواح •

وفى وسعنا أن نلاحظ أيضا تطورا مماثلا فى مجال الأخطار المتعلقة بأكثر الكوارث الطبيعية انتشارا ، وهى « الصواعق » . فقد انخفض بوجه عام عدد الوفيات الناجمة عن مثل هذه الحوادث . وفى هذه الحالة أيضا أدى التطور التكنولوجى الى زيادة المباني دون زيادة مقابلة فى خطر الحوادث الناجمة عن الصواعق .

هذا والكوارث الطبيعية الشائعة فى البلاد ذات الظروف البيئية المختلفة ، كالفيضانات ، وهبوط الأرض ، والزلازل ، والأعاصير ، نادرة ومحدودة فى السويد . ولذلك لا حاجة بنا الى التحدث عنها فى اطار النظرة التاريخية . وقد أمكن خلال القرن التاسع عشر الحد من الجوائح الزراعية التى نجمت عن العوامل المناخية كالصقيع والبرد (بفتح الراء) والعواصف ، ثم أدت الى عواقب خطيرة ووفيات كثيرة ، وذلك بفضل زراعة المحاصيل المحسنة من جهة ، واستخدام وسائل النقل الكافية من جهة أخرى . وجدير بالذكر أن المجاعات الكبرى الأخيرة (١٨٦٧ - ١٨٦٨) عشت بنابها مقاطعة « نورلاندا » على وجه الخصوص ، وكانت نتائجها خطيرة وأضرارها كبيرة لأن السكك الحديدية لم تكن قد امتدت الى تلك البقاع ، ولكن منذ أن زاد الانتاج الزراعى ، وتطور قطاع النقل ، قلت أخطار الموت الناشئة عن المجاعة فى السويد .

خاتمة

لم يكن هدفنا من هذا العرض التاريخى للتغيرات التى طرأت على خريطة الأخطار هو تقديم دراسة مدعمة بالوثائق عن هذا الموضوع ، وإنما كان هدفنا عرض دراسة مبدئية تهدف الى تصوير المشكلة ، وتحدد القارئ الى المزيد من البحث والدرس ، وذلك بالاستعانة بالاحصاءات المتاحة لدينا ، والمصادر القليلة التى تبحث فى هذا الموضوع . ولذلك كانت ثمرة هذه الدراسة هى توضيح المشكلات وصياغة الفرضيات ، لا الوصول الى نتائج نهائية فى مجال تاريخى لم يدرسه المؤرخون حتى الآن دراسة منهجية .

والخلاصة أن التغير الذى طرأ على المجتمع الذى يمكن أن يسمى « بالتحديث » (ادخال الأساليب العصرية الحديثة) لم يزد بأى حال من أخطار الحوادث المفضية الى الموت . ولكن ذلك لا يعنى أن المجتمع أصبح أكثر أمنا مما كان . ذلك أن كل قطاع من المجتمع لا يخلو من الحوادث ، وقد يختلف عدد هذه الحوادث من قطاع الى قطاع ، ولكن اذا اتخذنا الحوادث المفضية الى الموت دليلا ومؤشرا وجدنا أن مجموع هذه

الحوادث في كل القطاعات بعد التحديث يعادل مجموعها قبله على وجه التقريب .
وتفسير ذلك أن التغيير التكنولوجي يهيئ باستمرار وسائل جديدة لتقليل الأخطار ،
ولكن تطور تكنولوجيا النقل يزيد في الوقت نفسه من الأخطار التي يتعرض لها
الأفراد . وهذه الدراسة المبدئية عن توزيع الحوادث القاتلة على مناطق الخطر والجماعات
المعرضة للخطر الى حدوث تغييرات بالغة الأهمية . على أن هذه التغييرات تتطلب
دراسة تاريخية عميقة حتى يتسنى تحليلها وتفسيرها على الوجه الأكمل .

ولذلك فإن زيادة البحث التاريخي في المشكلات المتصلة بالأخطار ، وتحديد
الأخطار ، وسلوك الإنسان ازاء الأخطار ، كل ذلك يؤدي الى فهم الظروف والأحوال
الانسانية في المجتمع ومعرفة الطريقة التي عالج بها الجنس البشرى مشكلة الموت
المفاجيء والمبتسر (قبل الأوان) الناشئ عن الحوادث .

عصر الحديد في إفريقية وآثار الحضارة الرعوية

وتفسيرات جديدة
للعصور ما قبل التاريخ

تتأثر النماذج الخيالية التي تساعدنا على إعادة تشكيل تاريخ إفريقية وما قبل تاريخها تأثراً عميقاً بما يقدمه علماء السلالات (الأنثولوجيا) من تفسيرات تتعلق بالمحاث الطبيعية والبشرية لأفريقية المعاصرة . ففي رأى الأستاذ ب. ف. توبياز P. V. Tobias أن سكان إفريقية في الوقت الحاضر - باستثناء عناصر حديثة قدمت من أوروبا وآسيا - ينحدرون من سبلالة زنجية أصلية ، نتج منها أول الأمر الفرع المسمى Khoisan (واني أستخدم هنا المصطلح الذي أطلقه المؤلف ، لا ذلك التمييز التقليدي الذي ثبتت صحته بين « خوى » و « سان » ، أى بين الهوتنتون والبوشمن) ، ثم نمط زنجي وراثي الشيء الذي يسترعى بنوع خاص أنظار علماء الآثار الذين يهتمون بما يسمى « ما قبل التاريخ » هو أن الفرق بين « الخويزان » وأشباه الزنوج ، على المستوى الوراثي ، أضعف من الفرق بين هذين النمطين الإفريقيين الأصليين ، وبين سائر الأنماط من أصل غير أفريقي . وتؤدي هذه الحقيقة الى نتيجة : ذلك أن أحداث إفريقية قبل التاريخ ، بل حتى أحداثها التاريخية ، تفسر دون الإشارة الى العالم

الكاتب : سيريل ا. رومك

استاذ فى التاريخ ، درس بجامعة شاول دويراج ، وجامعة سيراكوز بالولايات المتحدة الأمريكية (ماجستير فى الفنون ، دكتور فى الفلسفة) . وهو الآن استاذ زائر بجامعة كيب تاون حيث يجرى أبحاثا فى أصل البانتو . مؤلف : «أفريقية الهندية : نحو مفهوم جديد لتاريخ جنوبى الصحراء الكبرى الأفريقية ، جوتا ، ١٩٨١ » ومقالات عديدة .

المترجم : احمد رضا محمد رضا

ليسانس فى الحقوق من جامعة باريس ودبلوم القانون العام من جامعة القاهرة . له كثير من الترجمات العلمية والأدبية والثقافية

الخارجى ، أو الى أى سبب طارئ مهما كان ، وتفسر الاكتشافات الأثرية بأنها تؤكد تطورا داخليا مستقلا فى جوهره . وإذا اكتشف فى جهة ما خرزات أجنبية المصدر ، وهو أمر ليس بنادر فى جميع أنحاء القارة الأفريقية ، قيل ان هذا من دلائل التجارة الساحلية ، مثلها مثل الحزف الفارسى أو الصينى أو العربى .

ولا يبدو فى هذه النظرة أية أهمية كبيرة للتنوع الحالى فى الأنواع السلالية ، وخاصة إذا استخدمنا نظرية « ركود » الشعب «الحويزانى» ابتداء من زمن يمكن تحديده بين ستة آلاف سنة وخمسة عشر ألف سنة قبل الميلاد . وعلى ذلك فالمجال مفتوح على سعته فى تاريخ أفريقية للسيادة المادية والثقافية لمجموعة زنجية واحدة تتكلم لغة البانتو ، وتجد هذه النظرية ما يميزها فى احتلال شعوب زنجية تتكلم بلغات متقاربة للغاية الأراضى جنوبى الصحراء الكبرى . ويبدو أن هذه الشعوب موجودة فى معظم المناطق فى عصور حديثة . هذه اللغات تعرف عامة بانتمائها لفصيلة البانتو ، اذ يوجد فى معظمها المقطع الصوتى - متو Mitu الذى يعبر عن شخص أو انسان .

فاذا ارتضينا هذا الاطار صار من الميسور نسبيا تكوين نظرية معقولة عن التطور البشرى ، منذ عصر القطنى ، والصييد البرى والبحرى ، ثم مراحل رعاية الماشية ، والزراعة البدائية المستقرة ، حتى عصر الحديد . فاذا استخرج من الاراضى ، فى جنوب افريقية مثلا ، جمجمة من النوع الزنجى (الامر الذى لم يحدث الى الآن) ونسبت الى الالف الثانى قبل الميلاد صارت النماذج الوراثية فى افريقية مجرد مثال ركيز لتطور اجتماعى لولبى من نمط دارونى يحت . أما الجغرافية البشرية ، باعتبارها تحليلًا للهجرات التى أدت الى تبادل الثقافات ، وتنوع قليل الشأن غير جوهرى ، فلن يكون لها الا دور ضئيل تؤديه . نشهد عندئذ تعمير افريقية وكأنه سلسلة من تنقلات لمجموعات بينها فروق لغوية ، ان لم تكن عرقية ، وهى على أية حال فروق ثقافية ، اللهم الا اذا أمكن البرهنة على وجود حالة من البداوة واسعة النطاق عند بعض الشعوب فى جميع أنحاء القارة الافريقية . على أن الأمر ليس كذلك . ولما لم يكن لدينا أى دليل على وجود نوع زنجى فى جنوب افريقية فى زمن موغل فى القدم ، وأن الشعوب من هذا النوع التى تقيم هناك فى الوقت الحاضر تتكلم عدة لغات ترتبط ارتباطا وثيقا بأصل واحد مشترك فى اقليم شاسع ، فان كل هذا يذكرنا بضرورة أن نأخذ العوامل الجغرافية فى اعتبارنا . ونحن نعرف عن طريق اللغة بنوع أساسى أن الاقليم الذى يحتله فى الوقت الحاضر اقوام من الزنوج يتكلمون لغة البانتو لم يكن دائما موطنهم . ويؤدى بنا هذا الى القضية التى طالما بحثت ونوقشت ، قضية هجرات البانتو ، وتوسعهم ، وأصل شعب البانتو .

وعلى هذا كتب ت. ن. هوفمان T. N. Hoffman فى عام ١٩٧٠ أن « هجرة شعوب البانتو هى من بين كل الظواهر الثقافية الكبرى فى تاريخ البشرية من أعجب الظواهر ، وأكثرها أهمية ، وأقواها دلالة » . تبين من هذه الجملة أن مصطلح « بانتو » قد استخدم لا بمعناه اللغوى فقط ، كما يقال كثيرا ، ولكن بمعنى ثقافى . ولكنى أتساءل : ما هى اللغة الثقافة البانتوية المزعومة ؟ هل ثمة شئ شبيه بهذا المعنى ؟ كثيرا ما ينكر البعض ذلك ، أى أنه لا توجد ثقافة بانتوية ، وإنما هناك عديد من الثقافات الافريقية . ولنسلم بذلك ، وننتفى على أن نرسم لهذه الثقافات بالحروف X, Y, Z دون أن نقصد ربط هذه الثقافات بشعب معين ، موصوف تبعا لمعايير عرقية ولغوية . هذا هو ما يحدث بالفعل فى أعمال الأثريين التى تسمى فيها مختلف مستويات الثقافة تبعا لقطع الفخار ، وتبعا لموقع الاكتشافات الأولى . من ذلك أن الثقافة الرعوية X ارتبطت فيما بعد بالثقافة الرعوية Y ، وأن البطاقة التقليدية الوحيدة التى تقترن بها هى أن X, Y, Z المؤسسين لهذه الثقافة كانا من الطراز الزنجى واللغة البانتوية .

ويلخص د. و. فيليبسون D. W. hillipson هذا الأمر بهذه العبارة : « ليس لكلمتى مجتمع أو قبيلة المستعملتين عادة اليوم أى استخدام فى عالم ما قبل التاريخ ، ولا حتى بالنسبة الى المؤرخ الذى يبحث أحداثا سبقت عصرنا بعدة قرون ، وهذا أمر أصبح مسلما به » .

وقال محذرا لطالب يريد أن يعكف على دراسة الماضي الافريقي البعيد :
« ينبغي لمن يهتم بما قبل التاريخ أن يهتم قبل كل شيء بتطور اللغات ، وتفرعاتها ،
وتفاعلاتها (٠٠٠) ، لأن اللغة ، باعتبارها دلالة تطورية لثقافة تقاوم بشدة الفناء
الناس ، تهيئ صلة قوية ثمينة بين مجتمعات ما قبل التاريخ والمجتمعات التي أعقبتها » .
هذه النصيحة يجب أن لا تعزب عن البال ، خاصة عندما ينزع الانسان الى الحديث عن
الثقافات باستخدام الرموز X, Y, Z

حتى الآن لم نحاول أن نعرف ذات ثقافة متميزة بحصرها في شعوب زنجية
تتكلم لغة البانتو ، رغم أن هوفمان يؤكد أن هجرة هذه الشعوب عبر القارة الافريقية
تمثل حركة من اكبر الحركات الثقافية في التاريخ . ولكن ها قد تبين لعلماء الآثار
أنه اذا كان وجود الماشية ، والحراف ، والماعز ، والحياة الرعوية ، وتسمدين الحديد
والبرونز ، والزراعة ، قد ثبت في شمال افريقية ، على الأقل منذ الألف الثالث قبل
الميلاد ، فانه لا أثر للدلائل نفسها على وجود ثقافة في نطاق اقليم كامل يوصف الآن
بأنه افريقية البانتوية حتى بداية الألف الأول قبل الميلاد . وليس هناك سوى خطوة
واحدة من هذا القول بأن هذه العناصر الثقافية قد تعقبت شعوب البانتو في هجراتها
من الشمال الى الجنوب ، ولم يتردد علماء الآثار في اجتياز هذه الخطوة ، لأن هذه
الشعوب تشكل اليوم الأغلبية العرقية في افريقية جنوبى الصحراء الكبرى . وهكذا
جرت العادة على الإشارة الى الأهالي الزوج المتكلمين بلغة البانتو ، من ناحية ثقافتهم ،
بأنهم زراعي ، ورعاة عصر الحديد .

وعلى ذلك ففي مستهل القرن العشرين ، كان معظم علماء الآثار ، والأعراق ،
والتاريخ ، يعتقدون أن عناصر هذه الثقافة ، من تعدين ، ورعاية الماشية ، الخ ، قد
جلبها الى وسط افريقية وشرقيها وجنوبيها شعوب سامية قدمت من الشرق الأوسط ،
أو شعوب حامية . ودعما لهذه النظرية قدموا حججا تقسوم على تشابه الممارسات
الثقافية والدينية . ولسوء الحظ لم تكن عناصر الاثبات التي أمكن استخلاصها من علم
الآثار ، وعلم اللغة متوافقة مع النظرية ، لدرجة أنه يبدو في الوقت الحاضر أن أكثر
العلماء المشتغلين بالشؤون الافريقية ، باستثناء القليل منهم — وتأتي المعارضة بخاصة
من بعض المتخصصين المشتغلين في مجالات أجنبية بالنسبة الى القارة الافريقية —
ينضمون الى النظرية التي تقول ان الحديد ، والبرونز ، والتعدين ، والنقود ،
والماشية ، والزراعة البدائية ، والشعوب الزنجية المتكلمة بلغة البانتو ، تتجمع كلها
في « سلة » واحدة ، وتشكل كلا متجانسا ومتلاحما . وموضوع هذا المثال استشارة
بعض الاعتراضات في شأن صلاحية هذه « السلة » وتجانسها وقبل تحقيق هذا
الغرض أود أولا أن أحلل بإيجاز آخر « النماذج » ظهورا ، وأكثرها وضوحا للأفهام ،
مما اتفق على تسميته بعصر الحديد الافريقي الذي يزعم البعض أنه نتج من التوسع
الثقافي لشعوب البانتو . وكان أول مخطط لهذا النموذج ذلك الذي قدمه د . و .
فيليبسون في عام ١٩٧٦ في رسالة أكملت وهذبت في السنة التالية في شكل
كتاب عنوانه « أواخر ما قبل التاريخ في شرق افريقية وجنوبيها » .

ويعتمد نموذج فيليبسون على دلائل أثرية في جوهرها ، وبنوع خاص بقايا السراميك . غير أن الآثار العام للدراسة والمخطط الإجمالي لحركات الهجرة داخل أفريقية قد اقتبسها المؤلف على ما يبدو من الدراسات اللغوية . وتبدو قطع الفخار بنوع خاص بمثابة نقط للاستدلال في تسلسل الأحداث . أما بخصوص الأساس اللغوي للنظرية فإنه يقوم على بيان خرائطي لانتشار لهجات البانتو في توزيعها الحالي على الأرض ، وعلى ديناميكية هجرات شعوب البانتو ، وتحديد مواقع تحركاتها وتواريخها ، استنادا إلى فحص المصطلحات المتعلقة بالماشية ، وبخاصة الأبقار ، وكذا بعض النباتات المنزلية . ولا يذكر نموذج فيليبسون شيئا عن الحقائق اللغوية الخاصة بالعناصر الأساسية المميزة لعصر الحديد ، أي الحديد نفسه ، والمعادن ، والتعدين .

والكلمات الأساسية لما يقدمه من برهان ، وكذا الاعتراضات التي يستثيرها « تتمثل في تشكيلات افتراضية لنموذج مثالي لغوي ، مثل البادئة البانتوية « جومب gombe ، والبادئة الحوية hōe و « كوما Koma ، وتطلق الاثنان على البقرة أو الماشية وقد عرفهما في عام ١٩٦٧ اللغوي الأمريكي ك. اهرت C. Ehret الإخصائي في التاريخ المقارن للغات ، وألحق سلفهما المشترك - (ك) أومبي umbi (K) - بنموذج مثالي أقدم منهما وله هذا المعنى نفسه ، وينسب على ما يبدو إلى السودان الأوسط (وادي النيل الأعلى) . وثمة حجة لها وزنها في النطاق اللغوي ، حسبما يقول فيليبسون ، ذلك أنه إذا كانت « كوما » موجودة في نصوص متنوعة مثل : جوماب ، جوماس ، كومو ، هومو ، فقط ، في اللهجات الحوية والبانتوية الراسخة في الوقت الحاضر جنوبي نهر الزمبيزي ، فهناك في معظم اللهجات التابعة لأصل واحد في شمال الزمبيزي تغيرات (تعريبات) متنوعة للمعنى الواحد (مشتقة) من « جومبو » . وعلى أساس هذه المعطيات اللغوية المكتملة عن طريق التقاليد الحزفية في شرقي أفريقية ووسطها وجنوبها بنى فيليبسون نموذجه الخاص بعصر الحديد ، الذي يقسمه إلى فترتين ، فترة بدائية ، وفترة متأخرة . ويختلف هذا النموذج دون شك في بعض التفاصيل عن النماذج التي بناها زملاؤه ونقاده ، ولكنها تلتقي جميعا في المشكلة الأساسية الخاصة بتعريف حركات الهجرة التي سبقت رسوخ عصر الحديد في أفريقية السوداء .

نموذج فيليبسون

قام الدليل ، على أساس لغوي ، على أن مهد الشعوب الزنجية المتكلمة بلغة البانتو ، في أقدم الأزمنة ، كان في الغابات الاستوائية بمنطقة الأمطار ، وفي السهول المتاخمة للكمرون ، وجنوب شرقي نيجيريا ، ونهر بنوى ، وأقد النيجر .

والجزء التالي مأخوذ من كتاب فيليبسون والمقالات التي استوحاها :

« عندما غادر الزنوج البانتو الأوائل منحدرات الكمرون في تاريخ لا يمكن تحديده ، بين عام ١٠٠٠ وعام ٢٠٠٠ قبل الميلاد ، انقسموا فرعين ، صعد أحدهما في

اتجاه الشرق صوب السودان ، شمال غربي ما كان يسمى بحيرة ألبرت ، في أوغنده الحالية ، وانحدر الثاني جنوبا الى غابة وسفانا هضاب أنجولا الحالية . وإذا كان تيار الهجرة الجنوبي قد بدأ ناقلا معه بنوع خاص اللغات البانتوية ، وقطعان الماعز ، فإن التيار الشرقي الذي اجتاز اقليم السودان الأوسط قد التقط في طريقه تربية الأبقار والتعدين والمصطلحات المتعلقة بهما . هذا التيار الذي توغل في هضبة البحيرات العظمى ترك بها نواة من الخبرة المتراكمة بتلك المنطقة ، نواة ولدت قبل ختام الألف الأول قبل الميلاد ، في حوالي القرن الثالث أو الثاني قبل الميلاد ، تقاليد صناع الفخار اليوريويين *urewes* ومن خلفوهم » .

ويقدر ت . ن . هوفمان ، مؤلف التقرير عن كتاب فيليبسون ، أن التقليد اليوروي يمكن ارجاع تاريخه في الماضي حوالي أربعة قرون .

« من ذلك الحين ينحرف قسم من تيار الهجرة متخذاً اتجاه الجنوب الغربي ، ملتفاً حول الغابة الاستوائية ومنطقة الأمطار ، حتى يصل الى مركز ثانوي جديد للتفرق في شمال غربي أنجولا ، وفي أعقابها الماشية الناتجة عن تهجين الأجناس السودانية ، وما يقابل ذلك من مفردات لغوية . وعندما اختلط هذا التيار بتيار الهجرة المتجه صوب الجنوب جرف اثنان معهما بحركة قوية أفريقية الجنوبية كلها في المرحلة الأولى من عصر الحديد . واجتاز التياران أنجولا وتوغلا في جنوب غربي أفريقية ، ومعهما - بمثابة هدية الى شعوب « سان *San* » - تربية المواشي وصناعة الفخار ، ولم يكن معهما التعدين على ما يبدو . وحولا قسما من السكان الأصليين الى « خوين *Khoés* ، أو هوتنتوت . والنموذج المثالي لأهالي السودان الأوسط « جوما *grma*) وحرف السين *S* في نهاية الاسم يعتبر علامة التأسيس في لغة خوي (نجده في شكل البادئة « كوما *Koma* ، الأمر الذي يمكن اعتباره برهانا على حدوث الهجرة المذكورة . ومنذ قرابة عام ٢٠٠ بعد الميلاد شدد الفرع الثاني من تيار الهجرة الشرقي انطلاقته القوية صوب الجنوب ، على المنحدر الشرقي من الهضاب العالية . وفي حوالي عام ٤٠٠ يصل هذا الفرع الى الترنستال ، ولكنه يفقد على ما يظهر معظم مواشيه في المستنقعات المليئة بذبذباب تسي تسي في جنوب تنزانيا . والاسم السوداني لقطيع الماشية هو جومبي *gombe* ، وبادئته البانتوية الشرقية هي نجومبي *n'gombe* وتحرك بعض العناصر المنفصلة من التيار الرئيسي في عصر الشتات الكبير الثاني من الغرب الى الشرق ، وتصل الى منطقتها الانفجارية الثالثة في مملكة سبأ من عام ٤٠٠ وعام ٥٠٠ ، وتستعيد صلتها بالفرع الشرقي الذي يتألق في العصر نفسه ابتداء من مناطق البحيرات . من هذا اللقاء تولدت مجموعة لغات الهضاب العليا (أو البانتو الشرقية) التي تفرقت بدورها صوب الشرق بين عام ١٠٠٠ وعام ١١٠٠ جالبة معها ثقافة عصر الحديد في شكلها المتأخر الى القسم الشرقي من أفريقية جنوبى خط الاستواء » .

ويتلخص تعليق فيليبسون على هذا النموذج النهري لعصر الحديد في أفريقية في

جملة واحدة : « يتفق الجميع في مجال علم الآثار وعلم اللغة على تحديد الرقعة التي نشأت فيها الثورة الصناعية لعصر الحديد البدائي في منطقة بحيرة ألبرت ، وبالأخص في الشمال الغربي من حوض البحيرة » .

وهناك الكثير مما يمكن قوله عن هذا النموذج الذي يعتمد بقوة على معطيات لغوية عابرة . وهناك أولا تلك الحقيقة التي كان فيليبسون أول من سلم بها ، ومضمونها أن المعلومات الأثرية لهذه المنطقة (من بحيرة ألبرت الى بحيرة تشاد) لا وجود لها بتاتا . وهكذا فإن أكبر حركة تكنولوجية ورعوية وزراعية في تاريخ القارة الأفريقية كله نبعت في رقعة شاسعة خاوية في قلب أفريقية . وهناك ثانيا ، كما يتبين من الخلافات الكثيرة بين الخبراء ، والتناقضات بين من يعتقدون المقارنات ، ويؤكد ذلك D. Dally بمبارات صريحة أن لغات السودان الأوسط تشكل مجموعة غير معروفة كما ينبغي ، ومن ثم فهي غير محددة .

ومع أن وادي النيل الأعلى اقليم مجهول تماما بالنسبة الى علم اللغات المقارن فإنه يبدو على الخريطة بقعة رمادية ، وهذا هو أضعف نقطة في النموذج الذي يعتمد كل الاعتماد على نظرية اهريت ، وينسب الكلمات الأساسية التي تعبر عن الأبقار وغيرها من الماشية الى نموذج مثالي فرضى من السودان الأوسط ، وهي نظرية لا مبرر لها . ونموذج فيليبسون هو بمثابة تمثال ضخم قائم على أرجل من صلبال . ويمكن تبين الخطأ الأول الذي ارتكبه اهريت ، ولم يعتن بتقويمه في مؤلفاته اللاحقة ، وايضا أنه نقطة نقطة . من ذلك الكلمة الخوية Khoé التي تعبر عن البقرة أو الماشية ، وهي جوما goma لها ثلاثة أنواع : جوماب (للمذكر) ، وجوماس (للانثى) ، وجوماي (محايد) . الا أنه لا البانتو الذي يفترض أنه العامل الناقل للكلمة والحيوان ولا أى من اللغات الحالية في وسط السودان ، التي يفترض أنها أصل المصطلح ، يعرف النوع (أى الذكر والانثى - المترجم) في قواعد اللغة . ويسلم اهريت نفسه بأن التحول في الحروف الصامتة للمفظة نموذجية (ك) أومبي الى النموذج الأصلي « كوما » ثم « جوما » لا يمكن تفسيره في إطار التحولات الصوتية في اللغات البانتوية ، فيبدو اذن أنها حدثت في داخل لغة « خوية » أو على الأقل في لغة أجنبية غير لغة البانتو والمجموعات البانتوية في أقصى الجنوب (الأفريقي) ، الزولو ، والحوزا ، والسوتو ، لم تقلب تحول (ك) أومبي الى جوما ، مع أن أصلها يرجع الى المنطقة الشرقية لاقليم بانتو ، حيث الشكل جومبي كان شائعا ، هذا التحول الشاذ الذي لا يقبل الانعكاس ، من (ك) أومبي ، أو جومبي (الثابت) الى جوما (سب ، س ، - ا) ، و كومو ينيه الأسماح ، ويحمل على الظن بأن الـ « جوما » في لغة « خوية » لاصلة له بال جومبي في لغة البانتو ، أو بنموذج مثالي من السودان الأوسط (ك) أومبي ، وهذا بدوره يفتح المجال لاحتمال أن الخوية قد تلقوا ماشيتهم ، والكلمة التي تفصح عنها من مصدر آخر .

ونعلم من مصادر تاريخية موثوق بها أنه منذ القرن الأول الميلادي ، وقبل ذلك

أيضا بلا شك ، دخلت آلات من حديد واردة من الهند الى الساحل الشرقي لأفريقية حيث تجرى مقايضة الفؤوس والمجارف والمثاقب بالحاج وحراشيف السلاحف وجلود الحيوانات من سهوب أفريقية الجنوبية وذهب الترنسفال . وكان الذهب يستخدم أيضا كعملة تبادل بالماشية التي لا تباع حية ، وإنما تذبح وتقطع أرباعا وأنصافا مثل « البلوتنج » (قديد اللحم فى جنوب أفريقية - المترجم) ، أو الشريحة من اللحم المملح المقدد فى الشمس ، والذي لم يزل الى اليوم يباع فى أسواق الهند . وكان اسم لحم البقر عند التجار الهنود فى ذلك الحين هو جوماس gomàs (ومعناه الحرقى : لحم البقرة) ، وهذه الكلمة ماثلة للفظة المؤنثة جوماس gomas التي تقال عن البقرة فى لغة « خوية » وهكذا لدينا هنا مصدر محتمل آخر ، ثابت تاريخيا عن أصل الكلمة الخوية فى أشكالها الثلاثة : جوماس (- ب ، - ا) وتطلق بالتوالى على البقرة ، والثور ، والماشية فى الكلمة الهندية جوماس . ونعرف أيضا أن الماشية المسماة هوتنتوت مأخوذة من كلمة « بوس انديكوس bos indicus أى « الدربانية » (ضرب من البقر ترق أظلافها وجلودها ولها أسنمة - المترجم) ، أو نوع من البقر من طراز « سانجا sanga ، وهو نتاج هجين من تزاوج « الدربانية » الهندى ذى السنام والبقرة ذات القرون الطويلة بلا سنام فى شمال أفريقية . ويتفق معظم الأخصائيين فى الرأى على أن دربانية الهند قد دخلت أفريقية عن طريق ساحل بحر العرب ، الأمر الذى يزيد من احتمال تشابه « جوماس » الخوى وجوهئاس الهند ، وكذا احتمال تماثل ماشية الهوتنتوت والماشية الهندية الحدياء أو نتاجاتها المهجنة .

ومعظم الماشية الخوية التي تسمى « سنجيا » (وهى كلمة هندية أثيوبية ومعناها ثور) لها سنام عنقى صدرى ، وهى نتاج تزاوج سلالة بقرية ليس لها سنام ، ودربانية ذات سنام على مستوى الصدر ، وهذا الأخير منتشر فى شبه جزيرة الدكن جنوبى الهند ، التى يرد منها الأدوات الحديدية الى شرق أفريقية ، قبل أن يستقر البانتو الأوائل من النوع الزنجى فى جنوب أفريقية .

وقد أنبأنى قازى لا أعرفه ، وهو عالم لغوى قرأ هذا المقال قبل ظهوره ، أن أصل الصيغة الخوية « جوماس » هو « كوما » وينسبها الى نموذج أصلى بانتوى - كومو - ولكن زميل العبقري الحضيف ، اذ يؤكد أن هذه الصيغة - كومو - هى بداهة النموذج الأصلى لكلمة جوماس ، ينسى أن كل مشتقات جوماس صدرت من المنطقة الخوية وانتشرت فى اقليم البانتو أو على تخومه لا العكس ، ويجهل العديد من الدلالات الاثرية التى تؤكد وجود لحم البقر المقدد الوارد من الهند بين العناصر العادية من الشعوب الخوية منذ قرون عديدة قبل ظهور القبائل الزنجية الأولى المتكلمة بنغة البانتو فى هذا الاقليم .

ولعل آخر الشكوك التى قد تساورنا بشأن الأصل الهندى للماشية الخوية والكلمة التى تعبر عنها تتبدد اذا ألقينا نظرة سريعة على الكلمة الرئيسية الثانية فى

هذه القصة ، وهي : جومبي . ويرى اللغوي البريطاني مالكولم جثري *Malcolm Guthrie* في الكلمة الافتراضية جومبي مصطلحا بانتويا أوليا يعبر عن الماشية . ويوضح ك . اهرت أن هذا المصطلح مشتق من المصطلح السوداني الأوسط (ك) اومبي مع إعادة تشكيله . ولكننا اكتشفنا أن الصيغة الأصلية الأقرب من المفترضة (ك) اومبي في وسط السودان هي اومبي ، وهي ثابتة ، ونجدها في صيغة م اومبي في لغة زيسورو *Zésourou* ، وهي لغة الكلام في قلب بلد الذهب ، ماشونالاند ، حيث تمارس أولى مقايضات لحم البقر (وأحدثها أيضا) بالمعدن الثمين . وأقرب « ابن عم » للأصل اومبي *umbi* أو أمبي *ombi* ليس هو جومبي المشترك في كل لهجات البانتو ، وإنما هو الكلمة الملجاشية : أمبي *ombi* (*O'mby*) التي تعبر عن الماشية في مدغشقر . وقد يعترض البعض بأن الملجاشي أو الميرينا *Mérinas* الذين يتكلمون لغة ملاوية بولينيزية ، ومن أصل اندونيسي يحتمل كثيرا أن يكونوا قد تلقوا ماشيتهم والكلمة التي تعبر عنها في غضون هجرة الشعوب المتكلمة بلغة البانتو ولكننا نلاحظ عندئذ أن كلمة أمبي *O'mby* الملجاشية تماثل كلمة أمبي الملاوية الاندونيسية التي تعبر عن ال « بوس انديكوس *bos indicus* ، ثورا كان أو بقرة ، أو قطيعا من الماشية . وتوجد كلمة أمبي نفسها – ومعناها ماشية ، في لغات كثيرة يتحدث بها الناس في نقاط مختلفة من الأرخبيل ، ولم يزعم أحد ، الى الآن على ما أعلم ، أن ال « بوس انديكوس » واسمه قد أدخلها في اندونيسيا وماليزيا زنوج بانتو قدموا من أفريقية . واني أتحدث هنا عن النظرية ، أما بالنسبة للبراهين فهذا موضوع آخر .

نرى إذن أن ما اعتبره اهرت مجموعة من كلمات السودان الأوسط ، واعتقد فيليبسون وأثريون آخرون أنهم يستطيعون تتبع انتشارها في أفريقية كلها من خلال هجرات الشعوب الزنجية المتكلمة بلغة البانتو (أو الخوي) في أوائل عصر الحديد ، ليس في الواقع سوى مجموعة من كلمات من أصل هندي ، وملاوي اندونيسي تتعلق بقطعان « بوس انديكوس » من أصل هندي دون جدال . وقد جلب الدواب والكلمات الى أفريقية تجار هنود واندونيسيون ، ولو لم يكن ذلك بالضرورة في عصر واحد . وقد وصل مصطلح جوماس *gomas* الى أفريقية على أكثر تقدير في غضون الألف الأول قبل الميلاد ، ونجده في لغات أقدم القبائل الرعوية ، الخوين . ومصطلح أمبي الاندونيسي الذي يعبر عن النوع البقري نفسه وصل الى أفريقية في الغالب في غضون القرون الأولى من التاريخ الميلادي ، في العصر الذي بدأ فيه استغلال مناجم الذهب في ماشونالاند ، واسمه الهندي سونا بار *Sonobar* أو بلد الذهب ، الالدورادو *l'Eldorado* ، وهو مشروع يضم جهود الرواد المنقبين ، الهنود والاندونيسيين ، واليد العاملة الوطنية في القبائل الحوية .

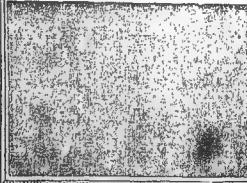
وفي كتاب جديد بعنوان « أفريقية الهندية » *India-Africa* جمعت أمثلة عديدة تشتمل على مجموعة من الأدلة التاريخية والأثرية واللغوية ، على غرار الايضاح الذي يصاحب البحث اللغوي في تطور الماشية ، كما هو الحال في هذا المقال . وهذه

الأمثلة تعزز نظرية عامة أشير إليها إشارة موجزة في هذا البحث ، وموضوعها الأساسي هو أن أفريقية كان يعمرها ويستغلها الهنود والاندونيسيون قبل ظهور القبائل الزنجية الأولى التي لم تتوغل في أفريقية الشرقية والوسطى والجنوبية إلا في القرون الأخيرة من الألف الأول بعد الميلاد . ويبدو أن هذه النظرية قد طرحت بعض المشاكل بشأن أصل الشعوب التي تتكلم لغة البانتو - كما يقال عادة - وأصل « الحوى » . ولا يتيح لي الإطار الذي أعطيته أن أرد على هذه الأسئلة ، مهما كانت أهميتها . ويمكن الرجوع الى مناقشة هذه الأسئلة وحلول جزئية لها في نشرات أخرى للمؤلف .

خلاصة

على الرغم من الجهد العظيم الذى بذل في الحفريات ، وتصنيف الحزفيات ، والبحوث التفسيرية لقطع السيراميك (الصينى) التي جمعت ، لم يزل علم اللغة هو أساس النماذج التي تلقى حظوة في الوقت الحاضر في خصوص عصر الحديد في أفريقية . فالكلمات التي تعبر عن الماشية ، ويرجع أصلها البعيد الى اللغات القديمة في وسط السودان ، ونصادفها في أحاديث البانتو والحويزين Khoésans ، اعتبرت شاهدا على انتشار أساليب تربية الماشية ، والتعدين ، وكل ما يتصل باستغلال المناجم ، والمتاجرة في المحاصيل ، من خلال هجرات القبائل الزنجية التي تتكلم لغة البانتو ، من شمال أفريقية الى جنوبها . وهكذا فإن نموذجا مثاليا ، زنجيا في شكله البدائي ، هو السلف المشترك للأشكال الزنجية و « الحويزية » (والأخيرة هي في الواقع فرعان متميزان : الحوى Khoés والسان Sans . وهذا المقال يوضح أن هذه الكلمات الأساسية التي تعبر عن الماشية هي في الواقع من أصل هندي وملاي اندونيسى ، الأمر الذى يطرح على بساط البحث صحة النماذج الشائعة بشأن تعمير أفريقية القديمة ، والهامشية المزعومة لاسهام العناصر غير الافريقية في تطور ثقافة الزنوج المتكلمين لغة البانتو ، والحويين ، والسان .

الطريق إلى فهم الفن الإفريقي



يتناول بيير ميوز Pierre meayse فى مقدمة كتابه « الفن الإفريقي »
فن النحت الذى أسماه حوار بين الإنسان والمادة •• ولم يحدد ماذا
يعنى بهذا البيان • ولكن اذا كان الغرض هو ان يدع فن النحت الإفريقي
ليسفر عن ذاته فهو انجاز عظيم • فالكتاب يضم مجموعة رائعة من الصور
لبعض التماثيل الإفريقية الشهيرة ، ومهما يكن من أمر فهذا البحث يهدف
الى الايضاح وليس الى الفهم الكامل للمغزى الذى من خلاله ينبع حوار
بين الإنسان والمادة بدون الاقتراب من عالم الفن الإفريقي ، فالغرض اذن
من هذا البحث هو اظهار الهدف الذى يعكس الرؤية الدقيقة لميوز
meauze تجاه فن النحت الإفريقي بصفة خاصة والفن الإفريقي بصفة
عامة • وجددير بالذكر ان الاقتراب من عالم الفن الإفريقي ليس عملا
ثقافيا فحسب ولكنه مرتبط باعمال افريقية أخرى فهو يشمل الوجود
الانسانى بكل ابعاده •

الكاتب : چوب مورونجى

أستاذ مساعد للفلسفة بجامعة توسون • ماريلاند ، له
مؤلفات عديدة في الفلسفة الأفريقية والفكر السياسى والاجتماعى
فى افريقية •

المترجمة : عطيات محمود جبار

مدير عام ومستشارة التعليم التجارى سابقا

وقد فطن الأفراد الذين أبدوا اهتماما بالفن الافريقى ، الى ضرورة الاستعانة
بالثقافة الافريقية عامة لمزيد من الفهم والتقدير لتجربة الصورة المرئية ، وبالرجوع الى
البواعث الفنية لاحظ انرسون Anerson فى رؤيته العميقة المحيط الثقافى وما له من
أثر فى تربية الأفراد ومعرفة النظام الدينى والفلسفى فى اعدادهم مما سوف
يساعدنا على رؤية البواعث والحاجات ليس فقط كعمل فنى ولكن كعمل متكامل لأسلوب
الحياة فى افريقيا •

ومن الصواب أن ندع فن النحت الافريقى يسفر عن ذاته • واننى لأرى أن هذا
النن من القوة والأصالة ما يجعله مثيرا للمشاعر اذا ما كانت له هذه القدرة على التعبير
عن فحواه • فاذا ما بدت تلك الحقيقة واتضححت – وهى أن النحت ما هو الا لغة
الانسان فى صلته بالمادة – فإن ذلك يفتح آفاق الفهم والتقدير لفن النحت الافريقى •
وليس الأمر أن تعبر الكلمات عن تجربة مرئية اذا ما كان لنا أن نثرى هذه التجربة
بوسيلة أخرى •

فالتحت على الأقل في أفريقيا ليس للبصر فحسب ولكنه للأذن والحاسة اللمس. ولكافة الأحاسيس الأخرى على السواء ، ولا يقل عن ذلك صدقا أنه لا يتناول كافة الأحاسيس طالما أن الانسان ليس حشدا لمناقب أو مواهب عقلية أو أنساقا فسيولوجية . فان النحت أكثر من أى شيء آخر ليس الا تعبيراً عن الانسان فى مجموعه . هذا الانسان بتكوينه العنصرى فى جوهره .

وبالمثل ، فان النحت ليس من عمل اليد وعون البصر والعقل ولكن الانسان حين ينحت فانه يعبر عن ذاته . وهذا النحت هو الأداة التى يصدر بها الانسان ليسفر بها عن ذاته ، وكما هو الحال فى الفن عامة فان النحت ليس الا صورة جوهرية للتعبير الانساني يشع عن الانسان . وكل نوع من أنواع الفن ما هو الا انعكاس للانسان وعلى ذلك فهو ميدان للمشاعر يقتحم الجميع .

فالنحت الافريقى أو غير الافريقى لم يخلق كما ظهرت المواد الطبيعية مثل النباتات ، ولم يعثر عليه كما يعثر على الصخور . ومن الواضح أنه لم يسقط من السماء كما يسقط المطر . لقد صنعه الانسان وبنفس الموهبة التى يستخدمها عند استعمال الكلمات . ومقومات النحت الأساسية متأصلة مثل جوهر الكلمات . فالشخص الذى يتحاور هو نفسه الذى يقوم بعملية النحت . وإذا أرجعنا عملية النحت والحوار الى الانسان فهذا لا يعتبر مشكلة لكثير منا ، ولكن اذا برز انسان قادر على الحوار فى أعمال النحت فنحن نتعرض لموضوع هام فالحوار يفترض ضمن معالم أخرى التعامل بين الكائن والفعل . فإذا كانت هذه السمات ضرورية للصلة التى نواجهها حيال هذه الأحجية ، وإذا سلمنا بتعريف النحت على أنه حوار بين الانسان والمادة ، فان الحوار ما بين انسان وانسان بالنسبة للكثيرين منا لا يمكن أن يتضح . ولكن لنا أن نتساءل بأى احساس يمكن للانسان أن يتحاور مع المادة ؟ فكيف يتسنى للانسان مثلا أن يحاور شجرة ؟ وكيف يمكن أن يقوم تفاهم متبادل بين الانسان والشجرة ؟ ما هو الرباط المنطقى بين الانسان والشجرة الذى يحقق امكانية الحوار ؟ هل أسىء استخدام التصور للحوار ؟ أليس مثل هذا الحوار تركيبا يستبعد كل ما نراه شيئا عاديا ؟ هل يكفى فى هذا الموقف المعقد أن نقول « انظر ولا تسأل ؟ » هل يجب أن يقف التساؤل ويسود الصمت لكى يتجه الاهتمام الى النحت لنرى كيف يأخذ الحوار موضعه ؟

هل توصلنا الى حل موفق لجوهر الفن من خلال الحديث عنه ؟ . ولكن اذا حددنا جوهر الفن بالرؤية والنظر ألا نستطيع أن نسأل ما هو البصر ؟ هل العين لازالت هي عين الانسان اذا كانت تملك القدرة التى من خلالها يستبعد الانسان ؟

لقد أمكن استنتاج هذه الأسئلة التى ذكرت آنفا من خلال الجهود والمحاولات التى بذلت للتعرف على مضمون جوهر النحت . ولو تحقق النجاح لهذه الاستنتاجات فسوف يقودنا ذلك الى معرفة جوهر الفن . وفضلا عن ذلك فمن الواضح أن فن النحت

سيظل غير مفهوم اذا لم يتضح بجلاء جوهر الانسان والمادة . ويجب ألا نعتد بما ذكره ميوز meauze كدافع لاثارة هذه التساؤلات . وبالتالي فليس من الضروري أن نتجه الى تفسيره . فالأسئلة تتبع أولا من خلال عمل مخدد للنحت في افريقيقا ، وهي العملية التي يجب أن تزودنا في النهاية بالإجابة عن الأسئلة وتوضح ما ذكره ميوز . لقد استند ميوز meauze في أفكاره عن الفن الافريقي على النظريات والملاحظات التي أبداه الآخرون فهو يقول :

في أراضى الحشائش السودانية مثلا يعيش الشخص الذى يقوم بأعمال النجارة في عملية النحت في عزلة روحية قبل أن يقوم بعملية النحت للصورة أو النموذج لسلفه فهو يتضرع ويتوسل الى الشجرة أن تغفر له وتسامحه لأنه انتزع أحد فروعها ثم يبدأ بعد ذلك فى العمل . كما ذكر اندروود ملاحظة مشابهة فهو يقول : ان الغابة التي ينمو فيها الخشب الذي يصنع منه القناع يسكنها قوم يتسمون بالوقار والنخوة ، والانسان جزء من هذه المنطقة ، فاذا ما قطع شجرة بدون اقامة الطقوس الدينية والابتهالات فقد يلحق الأرواح شر مروع . فيجب استشارة رجل الدين وهو بدوره يستشير الأرواح ويطلب منها المغفرة اذ أن هذا العمل يعتبر فى مفهومهم عملا مدمرا .

وفى بعض الأحوال يستخدم المثال بعض الأدوات التي لم تستخدم من قبل فى أى غرض من الأغراض . ويجب أن يباركها أيضا رجل الدين ، وقبيل اظهار الولاء اللاهوتى يقوم المثال بتطهير نفسه لفترة طويلة أثناء وبعد استكمال العمل . فقطع الشجرة معناه فقدان الحياة ، ويعتبر ذلك ابعادا للأرواح عن مواطنها ونبت لها فاذا لم يطيب خاطرها فقد يؤدي ذلك الى انتقام من المسى وعشيرته وأقاربه وأهله .

وكما يرث الطفل الصفات الوراثية من أبويه كذلك يرث المثال جوهر مصادره . ولهذا السبب يعتمد وضوح المثال على صدق النحت وفى النهاية على وضوح الانسان والمادة طالما أن امتزاجهما ينهض بالنحت . فان حقيقة الانسان وحقيقة المادة تمتزجان معا لتنتجا معا ما يعرف بواقع النحت . وليس بغير أن يتحقق مثل هذا الامتزاج لأن الحقيقتين فى امتزاجهما ينمان عن صلة وثيقة ، ويتضح ذلك من المدخل الذى يستخدمه المثال والمواد التي يستخدمها وطريقة تجاوب المواد مع تضرعاته وابتهالاته . ولها تين العلاقات صلتها الوثيقة كما أنهما يعكسان فى الاحساس حقيقة سائدة ، فن رسم الجسم أو التضحية بالجسم فى افريقيا ظاهرة سافرة لهذه الحقيقة . وفى كلتا الحالتين ففى أى فن يبدو الفنان والمادة التي يتخذها لفنه شيئا واحدا لا خلاف بينهما . وفى الجسم يبدو الانسان صدى لوجوده فى المادة ، فالجسم فى ذاته تعبير عن حقيقة المادة ، والتأثير المتبادل بين الانسان والمادة يحجب حقيقة كل منهما ، مما يؤدي الى غموض فن النحت ذاته . ولعل هذا هو ما حمل مارجريت ترويل أن تتجنب هذا الغموض فيما ذكرته عن الفن الافريقي على القول التالى :

فإذا ما كنا نرى القناع - وهو صورة السلف لا يعدو نحتا يعرض في متحف - فإننا لا نستطيع أن ندرک مدى تأثيره على المتفرج الذى يعرف كل ما وراءه من طقوس كانت سببا فى صنعه وكل ما كان من أرواح لابد لها من ترضية وكل ما هنالك من قوى الحياة التى تختزنها والتى تمدنا نحن وأسرنا وأعضاء جماعتنا بالمنفعة والفائدة .

وحینما یبعد النحت الافريقى عن فحواه فهو عادة یخضع لعملية تجسيد تجعله غیر محسوس . وهذا یحدث فى حالة نقله الى الغرب وعرضه فى المتاحف وصلات العرض أو وضعه فى غرف المعیشة ، فهذه الأماكن هی المقبرة للنحت الافريقى ، فهو یفقد تأثيره وفاعلیته بعرضه فى هذه الأماكن وبذلك یفقد طابعه الافريقى ، ولا یصح أن نخلط بین التعرف على الفن الافريقى والتعرف على هذه الذاتیة ، فالمثال الافريقى کثیره من الفنانین الافریقیین لا یتطلع الى عرض أعماله لأنه یقوم بتمثیل ذاته فیما یعده ، وطالما کان الأمر كذلك فلیس من الملائم أن نتخذ من ثنائیة الموضوع والغایة سبیلا الى معرفة ما یقدمه ، فطالما كانت النظرة الى الرجل الافريقى على أنه کائن اجتماعى أساسا فان النحات یرى نفسه یرى ما یقدمه فى صورة اجتماعیة . وعلى هذه الصورة یراه الآخرون وبکلا النحات والنحت صورة للجماعة على أوسع مدى . وعلى هذا فلیس للجماعة صلة غائیة بالنحت ولیس للنحات ولا للنحت ثمة وجود أو کیان خارج الجماعة ، وینفرد عقد العلاقة الغائیة أمام هذه الوحدة الأساسیة . وما لم یکن الإدراک . واعیا بهذه الوحدة فلیس من الیسیر الاحاطة احاطة شاملة بجوهر الفن الافريقى .

فتصور الموضوع والهدف لیس له مکان فى الإطار الفنى للفن الافريقى . وهذا یتعارض تماما مع الإطار الفنى للفن الحدیث والمعاصر . فمثلا أى عمل فنى لیبیکاسو ینظر الیه كموضوع فنى ، ویتعارض مع الهدف فالعلاقة بین الاثنين غیر متبادلة . فالمشاهد لا تغنى عن الموضوع والأهداف ینقصها تأثیر الموضوع بمعنى أنه لیس لها وجهة نظر ، فهى لا توقظ الاحساس بالوجود ، انها تعیش من أجل الاحساس بالوجود ، الا أن هذا الاحساس لا یعیش من أجلها . وهذا الوجه لهذه الظاهرة الخالصة للموضوع والهدف لا تظهر فى الفن الافريقى ، لأن الموضوع فى جانب الهدف والعکس صحیح . ولهذا السبب لا یظهر الفن الافريقى عند العرض . ویؤید ذلك عدم وجود المتاحف وصلات العرض فى افريقيا . وظهور هذه المؤسسات لا یتستطیع أن یتغیر صورة الفن فى افريقيا . وبالإضافة الى أنه اذا حدث مثل هذا التغیر فسوف یتغیر فهم الافریقیین لأنفسهم . وسیمضى فى النهاية الى تغیر عالمهم . فعدم وجود المتاحف وصلات العرض فى افريقيا یؤید ویفسر هذه الحقیقة ، وهى أن الفن متغلغل فى حیاة الافریقیین . ففى افريقيا یعمل الفرد ثوبا جمیلا لیرتديه أو لیحفظ به ، ویصنع أداة موسیقیة لیستخدمها أو لیقتنیها ، ویضع القناع من أجل المواکب والطقوس الدینیة ، أما مجموعات النحت فى أضرحة الأمرة على قداستها کما هی فى بلاد مثل نیجیریا فلیست للعرض . فالمجموعة متكاملة مع الحیاة العائلیة ، وعرضها معناه عرض للعائلة نفسها . . واذا کان هناك أى شیء مثل « الفن من أجل الفن » فى افريقيا فهو متکامل

تماما مع الحياة الافريقية ، وغالبا لا يمكن التفرقة بينهما . واذا حدث ذلك يعتبر خروجاً على الفكرة . وهؤلاء الذين يربطون الفن والأعمال الفنية بالانتاج الفني يقومون بذلك . وفقا لمعيار فنى سابق مازال تطبيقه عالميا موضع التساؤل ، وأما هؤلاء الذين يرون الانتاج الفنى يقف نقیضا للفنان أو المشاهد فانهم يخلطون بین العمل الفنى والانتاج الفنى فى افريقيا .

وعند تقديم موضوعات يغلفها الإدراك فان مثل هذه الموضوعات تنصف بالذاتية وتتجه الى المادة التى يسفر بها الانتاج عن وجوده ، وتضفى على الغايات ما تضفيه على الموضوعات ، ويشوب الابهام اللغة ، وتلك هى مأساة اللغة . وبالتالى يشوب الابهام الفهم والتصور لهذا العالم الذى واجه الموجة الأولى من الغربيين فى افريقيا . وهكذا تطرق الحلل الى أسلوب الإدراك ونظرية الاحساس . وكان هذا الاختلاف فى قواعد اللغة وفى الفهم وفى التصور فى افريقيا بالنسبة لمثلياتها فى الغرب حينذاك . فعالم الفن كعالم غير الفن يسفر عن حالات يبدو فيها الخط الفاصل بین الغاية والموضوع ، فمثلا لم يدرك الغرب كيف يمكن للغايات أن تلتبس بالانسان . فالبرتغاليون مثلا اعتبروا الفنون الافريقية أعمالا سحرية وانتهوا الى أن الافريقيين يتجهون الى السحر والوثنية فى نظر العالم .

وأنهم كانوا يؤمنون بالحرفات التى تدور من حولهم عن أنفسهم وعن العالم . وحينما ظهرت نظرية التطور فى أوربا كان المعروف أن الافريقيين أدنى من غيرهم فى سلم التطور . ويذكر هيجل الفيلسوف الألماني فى كتابه « فلسفة التاريخ » ما يأتى :

بقيت افريقيا الاصلية كما كانت منذ تاريخها القديم مغلقة لا صلة لها ببقية العالم . فهى أرض الذهب المنطوية على ذاتها ، الأرض التى تحبو فى مدارج الطفولة بعيدا عن حلبة التاريخ الواعى ، مغلقة بأستار الظلام القائم . . ومن العسير أن نتبين الطابع الافريقى الغريب لا شئ الا لأننا حين نرجع اليه فأننا لابد وأن نفرض عن كل ما يرتبط بأفكارنا من القاعدة الأولية ، قاعدة النسق العالمى ، فالسمة الأساسية فى حياة الزنجى أن ادراكه لا يعنى جوهر وجوده . فالله أو القانون — مثلا — يمثل تعلق الانسان بحرية الارادة ، ولكنه يدرك من خلالها وجوده الذاتى ، فالافريقى فى تفرد وجوده لا يستطيع أن يدرك حتى الآن ما يميز بين ذاته كفرد وحتمية وجوده فى العالم ، ولهذا فان معرفة الكائن الشكىلى الآخر الذى يتفوق ويعملو عليه هى كل ما يحتاجه الزنجى كما يبدو ، صورة للانسان الطبيعى فى حالة الوحشية غير الأليفة تماما .

وحينما برز الافريقى فى عالم الفن الافريقى تأكد رأى هيجل عن الافريقيين ، فقد كان الافريقى يتعامل مع مواد الطبيعة كما لو كانت صورة ماثلة لا يمكن فصلها عنه . ويرى هيجل أن عملية الفن ليست عملية للطبيعة . فالعمل الفنى فى رأيه

عمل يقوم به انسان له وجدانه وأحاسيسه الخاصة بعيدا عن الطبيعة فهو يقول :
« يمكننا أن نؤكد أن الإبداع الفني يقف عاليا ويسمو على الطبيعة ، إذ أن جمال الفن
هو الجمال الذى يولد ، يولد من جديد ، انه نتاج العقل . وبقدر يفوق الانتاج الفكرى
على الطبيعة ومظاهرها يزداد الإبداع الفني ويتفوق على جمال الطبيعة » .

كما يقول أيضا :

« ان الفن الرفيع ليس فنا أصيلا الا اذا حقق حرية الغاية . ويقوم بدوره العظيم
حنيا يأخذ وضعه فى نفس الاطار مع الفلسفة والدين ، ويصبح أسلوبا يعبر عن
الوجدان ويروج للطبيعة المقدسة والاهتمامات العميقة للانسانية والصدق الشامل
للعقل ، ان الشعوب تضع فى أعمالها الفنية وجدانها وأفكارها النابعة من القلب ،
والفن الرفيع هو - فى الغالب - الطريق الى فهم الحكمة والدين » .

وعلى الرغم من أن هيجل لم يتناول الفن الافريقى بصورة مباشرة الا أن ذلك
يستنتج من قوله أنه لا يوجد ما يعرف بالفن الافريقى ، واذا وجد فهو دون المستوى ،
واذا كان الفن تعبيرا عن كائن منفصل عن الطبيعة وأرقى منها ، فهذا يترتب عليه أن
الافريقى الذى ليس له وجدان منفصل عن الطبيعة وأرقى منها لا يملك القدرة على
الإبداع والخلق الفنى . فضلا عن ذلك ووفقا لما ذكره هيجل فالفن هو النموذج
للوجدان العميق للانسان ، واختفاء الفن فى العالم الافريقى يؤيد أسباب اعتقاده بأن
الافريقى لا يملك الشعور الكامل كانسان . وجدير بالذكر أن هيجل لا يفكر من فراغ
ثقافى فهو مهندس ورائد للثقافة الأوروبية فى القرن التاسع عشر الذى اتسم
بالعنصرية والنصرة القومية لا سيما بالنسبة للشعوب الملونة فى العالم . فضلا عن
ذلك فهو أحد دعائم الثقافة الفكرية الأوروبية التى تتعالى وتتصدى لافساد وانحلال
التآلف والتضامن بين الانسان والطبيعة . لقد انفصل الانسان عن الطبيعة واتخذ منها
موقفا مضادا ، وأصبحت الطبيعة خاضعة لسيطرته وسيادته .

وطبقا لما ذكره هيجل وغيره من المعاصرين فى أوروبا . ويبدو الانقسام فى غاية
الأهمية إذ بدونه لا يمكن ادراك جوهر الانسان . فجوهر الانسان فى افريقيا لا يزال غير
منفصل عن الطبيعة . واذا تحدث أحد عن الانسان هناك فانما يقتصر الحديث فقط على
فترة طفولته ، بمعنى أن الانسان فى طريقه لأن يكون انسانا ، ويؤكد هيجل أن
الافريقى أقرب الى الانسان منه الى القرد . ومن ثم فهو يحتل مكانة عالية فى سلم
التطور ، والتسليم بالاختلاف بين الانسان والقرد قد جعل الفكر الأوروبى يعتبر
الافريقى الانسان البدائى . ومن ثم كانت ابتكاراته أقرب الى البداءة . وعلى ذلك
فحتى اليوم تعرض ابتكاراته فى مختلف عواصم البلاد الغربية فى متاحف للفن
البدائى ، ولو كان هيجل على قيد الحياة لتساءل عن الحكمة فى تصنيف معروضات
هذه المتاحف الى درجات فى سلم الفن ، وقد ابتكر العالم الغربى علم الأجناس البشرية
لدراسة الانسان البدائى وأعماله . وفى الوقت الحاضر هناك علم الاثنولوجى وعلم
وصف الشعوب وعوائدها وأخلاقيها (اثنوجرافى) وهما أساس هذه الدراسة فى

مجال تفسير الفن الافريقي ، وكذلك ما يسمى بالفن البدائي ، فعالم البداوة أو عالم الانسان البدائي هو عالم السحر والشعوذة واستخدام الأرواح والعرافة وعبادة الطبيعة والاعتقاد بأن كل الأشياء لها أرواح وعبادة السلف والخرافات ، فهذا العالم الذى أخذ يعرض للفن الافريقى لم يكن الا بعض التهويمات التى ابتدئها العقل الغربى فى محاولته لمعرفة ذاته . ويصور التاريخ هذا العبث ، فلم يكن ثمة نجاح للعقل الغربى الا فى ادراكه لذاته وما قام به من جهد لاختفاء حقيقة غيره من العوالم الأخرى ، فان كنا حتى اليوم لم نتحرر بعد من هذه التغمية ، فهناك من لا يزال يستخدم لفظ « بدائي » كما لو كانت قيمة بتحريها من هذا الدنس . ويكتب لنا « ايفانز برتشارد » فى كتابه « نظريات الديانة البدائية » ما يأتى : « فى الوقت الحاضر يشعر بعض الناس بالحرج لوصف بعض الشعوب بالبدائية ، ويكرهون أن يوصف هؤلاء الناس بالهمجية . الا أننى أضطر أحيانا الى استعمال دلالات وتعبيرات المؤلفين الذين كتبوا بلغة قومية فى وقت كانت الاساءة الى هؤلاء الشعوب الذين كتبوا عنهم قلما تحدث فى العصر الفيكتورى المجيد عصر الرخاء والتقدم ، وقد نضفى عليه أبهة الماضى وجلاله ، الا أن الكلمات التى استخدمتها فيما يدعوه « فيبر » « أهمية الادراك الحر » لا اعتراض عليها فى مجال علم أصول الكلمة وعلى أية حال فان استخدام كلمة بدائي وصفا لاناس يعيشون فى مجتمعات صغيرة وليس لهم الا تلك الثقافة المادية البسيطة ، ويعوزهم الفكر الأدبى فانما هم مجتمعات ثابتة لا تتغير ومن العسير ابعادها عن محيطها . أما ايفانز برتشارد أحد رواد علم الأجناس البشرية فى بريطانيا فقد يكون غير متأثر باهتمامات الناس الذين يطلق عليهم البدائيون . وليس من اليسير استبعاد الصورة السلبية التى ارتبطت بهذا التعبير فى الماضى ، فلزال يحمل الصورة السلبية فى أعين الافريقيين وفى أعين غيرهم من البشر الذين أهدرت انسانيتهم . والسلبية سوف لا تختفى طالما أنها تذكرنا بالفرقة بين استخدام الأصل واستخدام التسلسل التاريخى أو باعلان أن الانسان سوف يستخدم الادراك الحر . وبينما أوقف عدد كبير من الكتاب الغربيين الذين كتبوا عن افريقيا استخدام هذا التعبير فلزال الكثيرون يستخدمون تعبيرات أخرى ، فعلى سبيل المثال فان تعبير « قبلى » الذى يستخدمه الكتاب كبديل عند تناول الفن الافريقى (بيبويك ، فاج ، ريد ، برافمان) لا يعتبر ادراكا حرا كما يبغيه تفكير الإنسان . ان تعبير « بدائي » ليس له أساس فى اطار الفكر اللغوى الافريقى أو فى الثقافة الافريقية . وبعض التعبيرات مثل سلالى وفطرى وزنجى وتقليدى غير مستعملة . وفى حالة التعبير الأخير يقول « فرانك ويليت Frank Willet » بعد أن استبعد استخدام التعبير « بدائي » فى مقدمة كتابه عن الفن الافريقى : « عند عملية مسح لكتب الفن الغربى من النادر أن يصادف الانسان كتابا عن فن « تقليدى » أو « بدائي » . وفى هذه الحالة هل ندعى أنه فى افريقيا وأمريكا وجزر المحيط الهادى يوجد الفن التقليدى أو البدائي ؟ ومهما حدث للفن الغربى التقليدى — اذا كان هناك مثل هذا الفن — فلماذا اذن لم يبق فى الغرب ؟ ألم يتعرض الفن الغربى لقانون التغير كغيره من الفنون الأخرى ؟ وعلى أى

أساس لا يعتقد الفرد أن وظيفته لا يدافع عن سياسة التمييز العنصرى فى فن الرموز الكتابية ؟ فهو يبدو كأنه يقوض قراره بأن تقاليد الفن الأجنبى يجب أن تقترب من تمبراتهم ، والحقيقة أن ادراك التقاليد التى تستخدم فى الغرب استنادا الى الفن الأفريقى لا تتواءم مع اطار التصور الأفريقى . فضلا عن ذلك فهى ليست نتيجة لعمل تطوّر معانى الكلمات .

وبصورة أكثر وضوحا فإن الفرد يواجه فلسفتين مختلفتين فى التاريخ : فادراك التقدم أو التطور الذى ظهر فى الغرب فى القرن التاسع عشر وحقبته من القرن العشرين والذى أدى الى تصنيف الفن الى « بدائى » و « متحضر » لا يوجد له صورة مماثلة فى الاحساس وصحوة الوقت فى افريقيا . فالأفريقى قد اقترب من الفن بأسلوب غير متقدم أو متطور . وبنفس الأسلوب اقترب من الفن غير الأفريقى ، فهو لا يميل الى الفن غير الأفريقى أو يختلف معه ولكنه لا يعتبره « بدائيا » . ولا يدخل فى اعتباره الزمن أو ادراك الفن بصورة كهنوتية . وأمثال هؤلاء الذين لا يتحررون من الاطار المتطور للادراك لا يأملون فى أن يدركوا جوهر الفن الأفريقى ، فالاعتراض على بعض التطورات المستخدمة فى الغرب فى مجال فهم الفن يجب ألا تنتهى الى الاقتناع بأن مشكلة فهم الفن الأفريقى يمكن علاجها باللغة فقط فالتصور الزمنى هو الآخر عامل له اعتباره . ان للزمن جذوره فى ادراك وتفهم الفن كما هو فى أى مجال آخر من مجالات التصور والفهم الانسانى . فاذا كان الزمن هو الذى صاغ الدنيا فإن على الانسان أن يعود الى الاحساس بالزمن لدى الأفريقيين حتى يفهم الابداع الأفريقى . وهذه العودة بذاتها ما هى الا عودة أخرى الى العالم الأفريقى ، طالما أن التصور الزمنى ذاته يتم عن نفسه فى العالم والعالم . فالعودة الى العالم الأفريقى على أية حال لا يمكن أن تكون عودة الى عالم البداوة أو التصور البدائى طالما ظل ذلك ادراكا باطلا . يجب أن تكون عودة تشغل مكانها بعيدا عن المعايير البدائية طالما أن المعايير لا تعنى شيئا لادراك وتصوّر ما لدى الأفريقيين عن عالمهم .

وفضلا عن ذلك فلا تعتبر عودة اذا انفصلت عن الطبيعة أو تحيزت للطبيعة ، يجب أن تكون عودة تلغى هذا الانقسام وتقرّب بين الانسان والطبيعة من خلال وجهة نظر واحدة . والوحدة هنا ليست هى التى تحدث عنها هيجل أو التى أفرزتها أوربا فى القرن التاسع عشر للانسان البدائى . انها الوحدة التى يجب أن يبرز ويستقر فى اطارها الانسان وكل الأشياء الأخرى . فهى التى تؤسس بنية الفكر فضلا عن الغرض منه . انها تفوق نسق التفكير ولكنها لا تنفصل عنها . وفى النهاية فامكان الحوار بين الانسان والمادة يقوم أساسا على هذه الوحدة العنصرية . فالنحت كآى عمل فنى يمكن تطويره من خلال هذه الوحدة . فهو يتضمن صدق الانسان والمادة كما يتضمن الوحدة التى توضح بجلاء صدق كل منهما .

لقد عرف الغرب - لعدة أجيال - جوهر الانسان بأنه « النفس » ، « الحياة » ، « العقل » ، « السبب » أو « الروح » كما حاولوا فى هذه الفترة أن يظهروا كيف

تتفاعل هذه الكائنات مع المادة وأنها كلها تختلف تماما في جوهرها وبعبارة أخرى أصبحت هذه إحدى المشكلات لمحاولة إبراز كيف يتفاعل المنظور مع غير المنظور ، وهذه المشكلة ليس لها نظير في الفكر الأفريقي ، ففي أفريقيا لا توجد أية محاولة لادماج الحقيقة مع المادة أو الروح أو ادماج المادة مع الروح أو الروح مع المادة ، فوحدة الإنسان والمادة والسماء والأرض والرجل والمرأة والإنسان والحيوان والإنسان والطير والنور والظلام والحياة والموت تشير جميعا إلى النظرة الأفريقية للواقع . ومالم نأخذ تلك الوحدة في الاعتبار فكل فكر وعمل ومشاعر للأفريقي يشوبها الغموض . ونستطيع أن نتحدث عن أنماط لمختلف الفنون في أفريقيا . ومالم نأخذ في الاعتبار النظرة الأساسية للواقع فإن هذا الموضوع يصبح بعيدا عن جوهر الفن الأفريقي . ولا يعني ذلك انكار عدم التجانس ، انه فقط اعتراف بوحدة هذه الكائنات .

وفي الوقت الحاضر يوجد في الغرب مؤرخون يقولون ان العقبة الرئيسية أمام فهم الفن الأفريقي ، هي أنه لا تزال الحاجة ماسة إلى المزيد من التجميع والتوثيق والتصنيف ، فإذا ما تحققت هذه الاحتياجات فسيؤدي ذلك إلى فهم خالص للفن الأفريقي . فإن أي تصنيف أو تدوين قد يفصح عما ينشده الإنسان من تأييد في الدراسات الغربية حيث يجد مثل هذا النشاط الكثير من التقدير ، إلا أن هذا النشاط لا ينفذ إلى عالم الفن ولا يزدونا بأي إحساس عن الفن لدى الناس ، وقد رأيت أفريقيا يرسم جسده على القماش ، فكيف يتسنى ذلك ؟ وماذا يعنيه ذلك ؟ ولماذا وكيف كان هذا الاكثار من ذلك عونا لي على تفهم الفن ؟

لقد رأيت امرأة من غانا ترتدي « اكيو - أبا aku-aba » فماذا يعني ذلك ؟ وهل يتسنى لي أن أنفذ إلى جوهر الحقيقة إذا علمت أنها دمية الإخصاب ؟ فهذه التساؤلات وغيرها من أمثالها مما يتعذر الإجابة عنها عن طريق جمع وتصنيف أكثر للفن الأفريقي . فإن الإنسان لابد وأن يعي الفن الأفريقي ويفهمه . فالإنسان لا يستطيع أن يجمع ويصنف الفن الأفريقي مالم يفهم الفلسفة الأفريقية للفن . وليس من الواضح - إلى أي حد يمكن معرفة ما جمع من الفن الأفريقي لا لشيء إلا لأن الإنسان ينظر من خلال ثقافة ما إلى الفن كنشاط عادي لا يتطلب بالضرورة أن يتعمق في ثقافة مختلفة كل الاختلاف ويبدأ في عملية الجمع والتصنيف بلا اجحاف لثقافة الفن . فعلى سبيل المثال كيف نعرف أن ما يعتبره الغربيون فنا هو ما يعتبره الأفريقيون فنا كذلك ؟ من الذي يجيب على هذا السؤال ؟ هل هم الغربيون ؟ هل هم الأفريقيون ؟ أي غربيين ؟ أي أفريقيين ؟ إذا كانت هذه الأساسيات متفقا عليها فمن الذي يقرر ذلك ؟ ، أما أنا فليس في نيتي أن أقترح أن كل فن مختص بالجواهر وأن كل فن له صلة خارجية بالفنون الأخرى . ومن الواضح أنني لا أريد أن أقترح أن هذا هو مضمون علم المخلوقات والكائنات في مجال الثقافة الإنسانية . أن جوهر الفن مرتبط بجوهر الإنسان . وإذا كان صحيحا أن الواقع الإنساني يعبر عن ذاته في صور غير متجانسة فهذا يوضح أن عدم التجانس سيظل موحدا ، ويجب أن يكون

هائلا والا سيصبح غير مفهوم ولا يدركه العقل ، ولا يستطيع الانسان أن يعرفه كإنسان ، ان هذا الإدراك يوضح جوهر الفن الأفريقي وغيره من الفنون . وبدون هذا الإدراك تتعرض عظمة الفن للظنون والشكوك . ان مأساة المفهوم الغربي للفن الأفريقي ترجع الى فقدان هذه الرؤية ، ويرجع تحقير الفن الأفريقي من هذه الناحية الى الفشل في ادراك ماهيته وجوهره . ومن يفشل في ادراك جوهر فنه لا يستطيع بالتالى أن يدرك جوهر فن آخر . فالفن فى ازدواجه لا يفقد جوهره ، ومن خلال هذا الاحساس فانه يعكس جوهر الحقيقة الإنسانية . فمن طبائع الانسان أنه يزاوج من نفسه دون أن يفقد وحدته الأساسية . ولا يستطيع الغربيون أن يهتموا بالفن الأفريقي دون الاهتمام بالأفريقيين . فضلا عن ذلك فان عدم الجدية وعدم الاهتمام فى الحالتين معناه أن الغربيين لا يبدون اهتماما بأنفسهم أو بفنهم . ويسبب هذه العنصرية وغيرها من ألوان التعصب الثقافى نرى الغربيين قد ناوا بأنفسهم عن أى تفهم أو تقدير حقيقى للفن الأفريقي ، وبالتالى للأفريقيين . وطالما كان جوهر الفن الأفريقي والأفريقيين مرتبطا بجوهر الفن الغربى والغربيين فان هذا الرباط يقوم على تشويه الفن الأفريقي ، فان الغربيين قد شوهوا بالتالى جوهر فنونهم الغربية ، كما شوهوا جوهر وجودهم . وحتى نجد من هذا التشويه فان على الغربيين أن يعيدوا النظر فى موقفهم التقليدى من جوهر الانسان . فانهم حين ينفرون من الأفريقي فانهم ينفرون من أنفسهم بأنفسهم . فالأفريقي والغربى سواء فى الإنسانية ، وطالما كان الفن من بين تلك الأسس التى يقوم عليها جوهر الوجود الإنسانى فان الغربى يستطيع أن يدرك ذاته من خلال الفن الأفريقي . ولا يكفى أن يفسر الأفريقي فنه للغربى . ومن أجل أن يلم الغربى بجوهر الفن الأفريقي فان عليه أن يلم بجوهر فنه ذاته . والأفريقي لا يستطيع أن « يعلم » الفن الأفريقي للدجل الغربى ، ولا يرجع ذلك الى العنجهية التى نلمسها فى معظم الغربيين ، ولكن أساسا لأن الفن لا يدرس . فالفن مشاركة للكائنات الحية . ولكل كائن كيانه ووجوده فى هذه المشاركة . وفى هذا الاطار يصبح واضحا أن المهمة الأولى للفن هى تنظيم وايضاح هذه المشاركة . وطالما أن الفن هو إحدى الوسائل التى تفصح عن جوهر الانسان ، فاذا لم يجد الغربى نفسه فى الفن الأفريقي فلا يوجد سبب يقنعه بأنه يعرف نفسه حق المعرفة .

فلا يكفى أن يشرح الأفريقي فنه للغربى ، بل على الغربى أن يدرك جوهر فنه الغربى لكى يستوعب ويدرك جوهر الفن الأفريقي .

والفنان الأفريقي يضيف على عمله ما أمكن من ذاته على وجوده ، كما يضيف من ذاته فى نفس الوقت على المادة التى يعمل بها فيلقى جانبا بمزاجه الذى قدر له أن يكون عليه قبيل الإبداع الفنى ، وكذلك للتغلب على تجسيم المادة قبل الإبداع . ويحدث التحول من خلال هذا الجهد المشترك الذى يهدف الى الإبداع والخلق . وليس هنالك نموذج معين لابد منه للوجود بما فى ذلك الوجود الإنسانى ، والحقيقة أن الوضوح يمكن أن يقال انه ينظم جوهر كل كائن فما يمكن فى كل كائن هو القدرة

على الوجود ، وجوهر الكائنات يبقى غالبا محصوراً في الأحاديث اليومية عن طبيعة الكائنات ومن المسلم به أن الغموض الذي يشوب الكائنات هو الجوهر الكامن فيها . فمثلا هذا النمط من الكائنات هو الذي يقودنا الى الاعتقاد بأن الشيء هو الشيء الموجود وأنه لا يمكن أن يكون غيره . فعلم الآثار القديمة الذي يوضح معالمها ويعبر به عن الفن الافريقي يثبت أن التطور مرتبط بالطبيعة الباطنة لكل الكائنات . والحقيقة تؤكد أن الكائنات يمكن أن تتطور هي جزء من حقيقة المخلوقات . فعلى سبيل المثال لا تكشف الشجرة عن جوهرها كلية فهي قادرة على أن تمنح جذعها لتخرج منه طبلة الى الوجود تستطيع بدورها أن توهب نفسها للآلهة لكي تصبح الأداة التي بواسطتها يظهر الآلهة أنفسهم للانسان . ويستطيع الانسان بدوره أن يتخذ وضعا يربطه بالآلهة . وعند صنع الآتومبان Atumpon (وهي الطبل الغانية Ghanian Drum) يتطهر صانع الطبل وفقا للطقوس الدينية ويتضرع الى أرواح الشجر أن تعاونه قبل مباشرة عمله . ولا يوجد في علم النبات أى شيء يقود صانع الطبل الى رؤية الشجرة كمادة للتجيد والتقدیس . وبعد هذه الأحداث فقط يستطيع صانع الطبل (وهو بدوره قد تحمل هذه التغيرات) أن يباشر واجباته . وفي الماضي ما كان يعتبره الغربي خرافة في الافريقي هو تسليم بأن الطبيعة تتخلل هذا الوضوح . لقد كان من الخطأ الاعتقاد بأن الافريقي يبحث عن تفسير العالم من خلال السحر ، اذ أن العالم هو الذي يفسر السحر وليس العكس . ويمكن أن ينشأ السحر ، اذ أن العالم يوجد بطريقة تهية المجال للسحر . فالكائنات تجسد القوة مالم تكن واضحة أساسا ، وغير المرئي لا يستطيع استيعاب المرئي وبالعكس . ولأن كلا من المرئي . وغير المرئي واضح أمام الآخر فلا يمكن ادراكهما كمتناقضين فوجودهما لا يؤدي الى أى تعارض ، فكل منهما وسيلة يجد فيها الآخر ذاته وبالتالي يمكن ادراك الآخر . والوضوح في كل شيء هو ما نتعلمه على وجه الدقة من الفن الافريقي . فمن مهام الفن الأساسية أن تفصح للانسان عما هو كائن وأن يفصح كل ما هو كائن عن نفسه للانسان ، وبهذا يفصح الفن عن ذاته ويكشف عن طبيعته ، وحيث يتمثل الفنان الافريقي الفن فانه يجسد هذا الوضوح . وفي هذا تقول « .تروبل » في وصفها للفن الافريقي ما يلي : « والأكثر أهمية من الاعتراف باتجاه النحات في مادته وطريقته في استخدامها نحو المراسم والطقوس هو تقدير كل ما يدور بذهنه من تصور لوحدة العالم الروحية والطبيعة . ولهذا فان علينا أن نعي الصور الغربية لكل منها وكل فرد كشخص متوقع داخل بدنه يتأثر الى حد ما باتصاله بغيره من الأشخاص ، ليضع مكانها تصوره لذات خفية تتدفق نحو العالم الى ما وراء الممارسة البدنية لترتد مرة أخرى الى ذوات آخرين . وطالما كان كل ما يتجسد واضحا فان التجسد لا يعنى عبودية البدن ، فهذا البدن الانساني لا يقيم ستارا بين بشريته وكل ما سواه ما هو كائن فتراه يقصد حجب الحقيقة عما هو كائن ، وهو ما يتضمن حقيقة وجود الانسان . والحقيقة الشائعة التي يستمد منها كل كائن حقيقته قد تكون هي نفس ما يدور في رأس ميبيتي عندما يقول لنا : « فاذا كنا نحن فانا كذلك » وكلمة « نحن » لا تعني أناسا من البشر وانما

تعنى أيضا الآلهة والأرواح والحيوان والطير والحشرات والنبات والأشياء وغيرها ، كما تشمل الأحياء والموتى ومن يولدون . وهذا هو الإدراك الواعى الذى يحسول دون الانسان والخضوع لفكرة الخلود البشرى فى افريقيا . فبدلا من استبعاد الانسان عن أى شئ يبقى الفن الافريقى ليزكره على الدوام بأن داره هى ملاذ الأخير وملاذ كل شئ سواه ، ولكنها الدار التى لا يسيطر فيها الانسان على شئ ما . وحتى يسيطر اللثام عن هذه الدار ويكشف عنها فإن الفن يستوعب كل وجوده الشخصى . فالفن فى قوامه يتضمن الإحياء ، والإحياء ذاته هو روح الحقيقة فى اكتمالها ، والفنان فى خدمة الحقيقة وعمله هو الحقيقة فى ذاتها ، وما يقدمه لا يعد أشياء للفن ، فإن هذا الذى يقدمه يمحى فى الواقع ذاته لتبقى الحقيقة وحدها من خلال ما يقدمه . ولهذا فإن ما قاله « ميوز » لا يعدو الحقيقة عندما تناول الفن كحوار بين الانسان والمادة . وما البحث الا وعاء للحقيقة . فاذا أخذناه على هذه الصورة فإن جوهر الفن لا ينفصل عن جوهر المحاور ، فالمحاورة هى الحقيقة فى صورة عمل وفضلا عن ذلك فإن ما يصدق على النحت يصدق على كل ألوان الفن الأخرى ، فالفن وعاء الحقيقة .

ثبـت

المقال و كاتبه	العدد وتاريخه
● أسطورة الفرس القرن بقلم : روجر كايلاواز	العدد ١١٩ ١٩٨٢ — The Myth of the Unicorn by : Roger Caillou
● المدينة المثلى ، وأرض الأحلام والمهجر والمنفى بقلم : فريناندو اينسا	العدد ١١٩ ١٩٨٢ — Utopia, Promised Lands, Immigration and Exile by : Fernando Ainsa
● أنواع الأخطار في المجتمع الحديث بقلم : بيرجيتا أودن	العدد ١١٩ ١٩٨٢ — Risks and the Perception Risks in a changing Society by : Birgitta Odén
● عصر الحديد في افريقية وآثار الحضارة الرعوية وتفسيرات جديدة لعصور ما قبل التاريخ بقلم : سيريل أ. رومك	العدد ١١٩ ١٩٨٢ — L'âge du fer en Afrique et les vestiges de la civili- les interpretations de la sation Pastorale Nouve préhistoire. by : Cyril A. Hromádk
● الطريق إلى فهم الفن الافريقي بقلم : جون مورونجي	العدد ١١٩ ١٩٨٢ — Towards an Understand- les interprétations de la ing of African Art. by : John Murungi

مركز مطبوعات اليونسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية

ومساهمة في إثراء الفكر العربي

○ مجلة رسالة اليونسكو

○ المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية

○ مجلة مستقبل التربية

○ مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف

○ مجلة (ديوجين)

○ مجلة العلم والمجتمع

هي مجموعة من المجلات التي تصدرها هيئة اليونسكو بلغاتنا الدولية
تصدر طباعتها العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة متخصصة من الأساتذة العرب.

تصدر الطبعة العربية بالاتفاق مع اللجنة القومية لليونسكو وبمعاونة
اللجنة القومية العربية ووزارة الثقافة والإعلام بجمهورية مصر العربية.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٣/٣٨٥

العدد الرابع والستون
السنة السابعة عشرة
فبراير / أبريل ١٩٨٤

في هذا العدد

- الهزيمة والانتعاش والقوى الحضارية
بقلم : صمويل ن. ايسنتادت
ترجمة : الدكتور حسين فوزي النجار
- المخبر المشتت
بقلم : ستيفانو تاني
ترجمة : ماهيتاب محمود
- بين الأدب والمسرح والسينما : مقارنات
ليست مستساغة
بقلم : تادويز كاوازان
ترجمة : محمد عزب
- هل فكرة حقوق الانسان من المفاهيم
القريبة
بقلم : ريموندو بانيكار
ترجمة : امين محمود الشريف
- الفن والسلطة
بقلم : رونيه بيرجيه
ترجمة : أحمد رضا محمد رضا
- ثبت



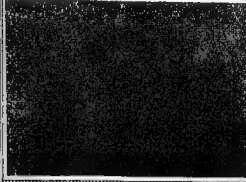
دبجین مصباح الفكر

رئيس التحرير
عبد المنعم الصاوي

هيئة التحرير
د. مصطفى كمال طلبه
د. السيد محمود الشنيطي
د. محمد عبد الفتاح القصاص
فيوزي عبد الظاهر
صفي الدين العزاوي
محمود فنؤاد عمران

الإشراف الفني
عبد السلام الشريف

الهرطقة والانتحال والقوى الحضارية



مقدمة :

القضية :

(١)

تبدو الهرطقة ، كما يبدو النحل والانتحال وكأنها تنتمي الى عالم الأديان ، فمن الواضح أنها ترتد الى صور من السلوكيات والفرق المذهبية المتناحرة في الدين ، وان كان من الخطأ أن نرد أهميتها - على امتدادها وخطرها - الى الدين وحده ، فالهرطقة والانتحال أبعد خطرا في الواقع من ذلك ، أبعد خطرا لا لأن مصطلح نحلة كما جرى استخدامه يرتد - كما يدل على ذلك « روجر كايواز Roger Caillois » - في مقاله الرائع عن « روح النحل » الى ظاهرة أبعد مدى في النظامين السياسى والاجتماعى عامة ، كما أن الاحتمال ذاته في استخدام هذا المصطلح بعيدا عن مضمونه الدينى الضيق يشير الى أن تطور الانتحال ونموه ، كما يبدو ملتصقا بعالم الدين ، ويحتمل على الأقل الكثير من المعاني الواسعة .

Max Weber

ويبدو هذا أكثر وضوحا وجلاء في مقالات « ماكس فيبر »

ذات الطابع العلمى عن الاجتماع الدينى المقارن فقد كان من الأوائل الذين أكدوا

بقلم : صمويل ن . أسننات

أستاذ علم الاجتماع بالجامعة العبرية بالقدس • عمل أسننات
زائرا في جامعات هارفارد ومتشجان وشيكافو وزيورخ •
له مؤلفات كثيرة •

ترجمة : الدكتور حسين فوزي النجار

الكاتب المصري المعروف

ما للفرقة والهطقة من مكانة لا من حيث تطور ونمو الفرق المذهبية في مختلف
الأديان ، ولكن من حيث النظرة الفسيحة للقوى الحضارية العريضة والقدرة على
الابداع في شتى الحضارات •

وقد عمت وشاعت البداية التي بدأ بها فيبر ، كما عمت وشاعت الخطوط
الأساسية لردوده • ففي دراساته يتساءل كيف جرى ذلك ، في حين أنه في كافة
الحضارات الكبرى - ولتكن الصينية والهندية وحتى العبرية القديمة - قد نمت لديها
صور للفرق الرأسمالية العديدة ، أبعد كثيرا مما ظهر منها في أوروبا خلال القرنين
السادس عشر والسابع عشر ، ولكن أوروبا وحدها هي التي شهدت اكتمال النظام أو
الحضارة الرأسمالية الاقتصادية • وفي أوروبا وحدها نما الروح العقلي واكتمل نموه
في العالم على سعته ، ومرد ذلك ، كما هو معروف الى البروتستانتية ، وهي في
الأصل هرطقة في نظر الكنيسة الكاثوليكية •

وحتى يدلل فيبر على ما يراه قام بدراسة النحل والهرطقات في تلك الحضارات
الأخرى وتحليل الأسباب التي أدت الى قصورها عن افراز اتجاهات عقلية معينة كانت
زادا لقيام الحضارة الغربية الحديثة •

وكان الأدب هو نقطة البداية فى المقارنة قبل أى شىء آخر وبالذات ما يتصل
منها بدراسة التحديث أو المعاصرة وغالبا ما ضل فيها التفسير حين دلت على أن تلك
« الحضارات غير الغربية كانت كما هى إلى حد ما حضارات آسفة ، مما أوهن من
بصيرته النافذة التى تبدو فى مؤلفاته العديدة - أى أن هذه الهرطقات لها أهميتها
البالغة بما أضفت من ملامح محددة على القدرات الحضارية والإنشائية فى هذه
الحضارات » .

(٢)

الا أن اهتمامنا فى هذا الصدد لا يتصل « بغير » بقدر ما يتصل بالقضية
الأصلية ذاتها - أى ما تعنيه طبيعة تلك النحل والهرطقات - أو بعضها على الأقل -
مما جعلت منها عاملا هاما فى التغير ، لا فى ميدان الدين فحسب ، إذا ما تسنى
لإنسان ما أن يعرض حقا بالحدث عن ذلك الميدان البارز فى الحضارات غير الغربية
(وهو ما كان موضع اهتمام « لويس دومو Louis Dumont » منذ أمد طويل) ولكن
فى هذا الإطار الحضارى العريض .

وحتى يتسنى لنا أن نتبين تلك القضية فإن علينا قبل أى شىء آخر أن نتساءل
عن تلك الظروف التى أدت باتجاهات الهرطقة والانتحال (وكما نرى ، مع ذلك ، أن
الانتحال مصطلح عام فى الواقع يمكن استخدامه بدقة ، فى تحليلنا للهندوكية والبوذية
مثلا ، وهو ما لا يجرى على الهرطقة) لتكونا أداة للتغير الحضارى ، أو تغير القواعد
الأساسية أو البناء الإنشائى لبعض الحضارات الكبرى على الأقل .

ومن الأهمية بمكان فى هذا الصدد أن النحل والهرطقات ليست بظاهرة عالمية ،
ومن العيب أن نلقى شيئا من الهرطقة أو الانتحال فى مصر القديمة أو لدى الآشوريين
أو عند تلك القبائل البدائية أو القبائل الدينية وإن كنا نرى اليون شاسعا فى تفسير
عقائدها وطقوسها وفيما يدور من شكوك حول صحة فروضها ، وهو ما تسفر عنه
الدراسة العلمية التى قام بها « إيفانز برتشارد Evans pritchard » عن قبائل
« الآشانتى » .

ومما لا ريب فيه أننا لا نجد من يتحدث عن الانتحال أو عن الهرطقة بالذات فى
اليابان ، ولا يخفى كما هو معروف أن اليابان قد أفرخت العديد مما يسمى بالفرق
والمدارس والأديرة البوذية . وحتى الآن ما زال هذا الاحساس الوجدانى - وهو
ما نعرض لبياناه بعد ذلك - بأن هناك اختلافا خادا فى بعض ما هو قائم فى مؤثراتهم
الحضارية عما نماه الآخرون فى ميدان التوحيد كما هو فى الحضارات الكونفوشية
والصينية والهندوكية والبوذية .

أصول النحل والهرطقة في حضارات العصر المحورى :

(٣)

ويبدو لذلك ، أن الانتحال والهرطقة قد أفرختا في بعض أنضادهما وحضاراتهما ،
ما يحتمل على الأقل أن يكون عوامل كبرى في التغير الحضارى . فما هى إذن تلك
الأنضاد وتلك الحضارات ؟

انها فى الواقع تلك الحضارات التى تبلورت بعيدا عن الثورات ، أو التحولات ،
التي سماها « كارل جاسباز » - « Karl Jaspers » « العصر المحورى » فى الألف
الأولى التى سبقت الحقبة المسيحية - أو ما يسمى إسرائيل القديمة ، وفيما بعد
المسيحية بطوائفها العديدة ، واليونان القديمة ، وإيران الى حد ما مع ظهور الزرادشتية ،
والصين فى العهد الامبراطورى الاول ، والهندوكية والبوذية ، ومن بعد العصر المحورى
بأمد طويل كان الاسلام ، ففى كل هذه الحضارات نمت جذور التوتر بين النظامين
الدينوى وما يسمى على الدنيا .

(٤)

فما هى إذن طبيعة تلك الثورات أو التحولات فى هذا العصر المحورى ، وما هو
ذلك الشيء الكامن فى طبيعة تلك الحضارات التى تبلورت بعيدا عنها والتي أفرخت
فى ثناياها احتمال ظهور النحل والهرطقات بما لها من تأثير حضارى بعيد ؟

ولنا أن نبدأ بالاستشهاد بما جاء فى تقديم « بنجامين شوارتز » لمؤلف « ديدالس
Doedalus - الحكمة ، والالهام ، والشك ، وهو ما قامت عليه دراسة
« جاسباز » بقوله : « اذا كان مع ذلك ثمة باعث خفى شامل فى كافة هذه الحركات
المحورية ، فانها قد تكون ما نسميه اتجاها موروثا نحو العلو أو التسامى ..
وما استشهد به فى مقالنا هذا شيء قريب من المعنى المترادف للكلمة - هو من قبيل
الوقوف على ما كان من قبل والنظر الى ما وراء ذلك - هذا المعنى المترادف بمثابة
النظرة العكسية الناقدة لرؤيا حقيقية جديدة لما وراء ذلك .. فعندما نركز انتباهنا
على تلك المنافذ العليا السامية فاننا نؤكد بداهة فحوى المتغيرات فى حياة الانسان
الواعية ، كما نؤكد فضلا عن ذلك وعى القلة من الأنبياء والفلاسفة والحكماء من الناس
ممن قد يكون لهم تأثير ما على محيطهم القائم » .

وهذا التصور للتوتر الأساسى بين النظامين الدينى والمتسامى يتباين تباينا
بالغا عن المدركات المتواصلة فى العلاقة بين هذين النظامين ، تلك المدركات التى
تفشيت فيما نسميه الأديان الوثنية فى المجتمعات والحضارات التى أعقبت العصر
المحورى .

والواقع أن النظام الذى أعقب النظام الدينى قد شهد شيئا جديدا مختلفا فى كافة المجتمعات الانسانية ، أكثر سموا وقوة من النظام الدينى . إلا أن هذه الحضارات الوثنية التى سبقت العصر المحورى قد بدت صورتها أمام العالم الرفيع كما لو كانت رمزا لمبادئ جاءت على غرار ما كان من النظام الدينى المنحط ، فكانت تلك الرموز النسبية أشبه ما تكون بالألفاظ التى ترمز الى الآلهة والى الانسان فى النظام الدينى وعبر النظام الدينى - حتى وإن كان هناك تأكيد متصل على التباين بينهما ، ففى أغلب هذه المجتمعات كان العالم عبر النظام الدينى متساويا فى العادة بنظر ثابت لعالم آخر ، كان مثنوى للاموات ، عالم من الاشباح ، لا يشبه تماما العالم الدينى ككل .

ولا يخفى أن هذه المجتمعات الوثنية كانت تدرك تماما ، الوهن الاخلاقى فى الانسان ، وعجز الناس عن التوافق مع المثل الاجتماعية والاخلاقية العليا ، وإن كان هناك تصور لنظام أخلاقى مستقل ومتميز يختلف فى صفاته عن هذا العالم و « العالم الآخر » وإن كان ضئيلا فى وجوده .

ومثل هذا التصور للمدرجات المتواصلة لعالم دينوى ولعالم جاء عبر العالم الدينى . يرتبط ارتباطا وثيقا ببعض التصورات الخرافية والدورية بدا فيه التباين بين أبعاد الزمن الكبرى - الماضى والحاضر والمستقبل - واهى العرى .

وعلى النقيض من ذلك . كان تصور هذا التفكك الحاد فى حضارات العصر المحورى بين العالم الدينى والعالم عبر العالم الدينى قد اكتمل ، وسأيره تأكيد على وجود أخلاقيات عليا متسامية أو نظام عقلى يعلو على ما هو قائم أو على أى واقع دينوى آخر .

(٥)

ولم يكن تقنين هذه التصورات من قبيل المراس الفكرى تماما ، ولكنه كان دلالة على تغير بعيد المدى فى اتجاه الانسان الإيجابى نحو العالم - تغير فى النظام الأساسى لرؤية الانسان - فكان هذا المزيج من هذه التصورات الجديدة والقاعدة التى تقوم عليها هذه الرؤية مما أفرغ هذه الاحتمالات الرمزية والفكرية والتنظيمية التى أدت الى ظهور النحل والهرطقات التى تكمن وراء التغير الحضارى .

وكان قيام هذه التصورات على المستويين الرمزي أو الفكرى ، قد وضع تلك القضية فى مواجهة تلك العلة العقلية المجردة للوجود الاجتماعى والانسانى القائم والنظام العالمى . والأصل فى هذه القضية أن نشأة مثل هذه التصورات لا بد وأن يودى الى السؤال عن الوسائل الكفيلة بتغطية الفجوة بين النظامين الدينى والمتسامى ، وهو ما يودى بدوره الى قضية الخلاص على حد تعبير « فيبر » . ويرجع السعى وراء الخلاص الى ما هو قابع فى ضمير الانسان عن الموت ، وعن قسوة الانسان وجود النظام

الاجتماعى ، فالبحث عن نمط للخلود وطريق للتغلب على الجور مطلب عالمى فى كافة المجتمعات الانسانية ، وفى تلك المجتمعات التى برزت فيها تلك المصطلحات النسبية للمدرجات المتواصلة فى العالم الدينى والمتسامى يبدو السعى وراء الخلود نوعا من التخيل لصورة من الاستمرار المادى وعادة ما يبدو هذا الاستمرار المادى مشروطا بالوفاء بما تفرضه الجماعة على الفرد .

وما لبث هذا التخيل أن أصبح حقيقة قائمة فى الحضارات التى عملت على تغطية الفجوة بين ما هو دينوى وما يسمو على الدنيا ، وأدركت حقيقة الأخلاق العليا أو النظام العقلى ، بينما بقي تصور الخلود فى هذه الحضارات مرتبطا بالصورة البدنية وافكار البعث المادية ، والاحتمال الحق لنوع من البقاء فيما وراء هذا العالم هو ما يبدو عادة فى بناء السلوك الانسانى والشخصية الانسانية من جديد ، ويقوم هذا البناء الجديد على مدرجات أخلاقية عليا أو نظام عقلى يغطي تلك الفجوة بين ما هو دينوى وما هو متسام ، وكما يقول « جراناناث أوبيسكير - Garananath Obeysekere » ان البعث والنشور قد غدا مسألة لا تتصل بالكتابين ، الا أن المحاولة الحققة فى مثل تلك العودة قد مزقتها على الدوام الاحن الداخلى العديدة ، وهذه الاحن هى التى تتناولها بمزيد من التفاصيل من بعد ، وانعكاسات سننها التى اقتحمتها فى صورتين من صور الفاعلية الاجتماعية والتاريخية من تاريخ البشرية .

(٦)

فعلى مستوى السنن كان النمو وكان تقنين مثل هذا التصور للتوتر الأساسى ، وتغطية الفجوة بين ما هو دينوى ومتسامى قد أدى فى كافة هذه الحضارات الى محاولات لتجديد العالم الدينى والشخصية الانسانية والنظام الاجتماعى والسياسى والاقتصادى وفقا لرؤيا سامية لاثقة على أسس عقلية رفيعة أو نظام أخلاقى .

وقد كان النظام الدينى القائم فى تلك الحضارات فى صورة حسية وضبيعة منقوصة وتحتاج فى بعض مناحيها على الأقل الى التجديد وفقا لتصوير يغطى تلك الفجوة بين ما هو متسامى وما هو دينوى فى طلب الخلاص ، تبعا لمدرجات أخلاقية عليا أو نظام عقلى .

ولهذا فان التماثل الشخصى فى هذه المجتمعات والحضارات قد تعدى التعريف على أساس أنه حقيقة أولية من حقائق الوجود الانسانى ، كما تعدى حاجياته الخاصة فى حياته اليومية وأخذ يقيم حول أسلوبه الوسيط ، أو أساليب عمله الانسانى التى يبدو من خلالها أن التوتر ما بين الدينى والمتسامى قد انتهى الى قرار ، وقد نأت الفضائل الشخصية النقية كالشجاعة ، والتماسك ، والتكافل المشترك وما شابه ذلك عن إطارها الأرى ، وامتزجت فى صور جدلية متباينة مع السجاياء التى قام عليها فض التوتر بين النظامين الدينى والمتسامى لتفرز حالة جديدة من حالات التوتر الداخلى فى بناء الشخصية .

ومن هذا القبيل قيام نضد نظامى محدد لهذه التوترات ، أكثرها شيوعا وتعميما تلك الدرجة الكبرى من التوافق الرمزي والتصورات الفكرية للجوانب الكبرى من البناء النظامى مما يتواءم بالذات مع الابنية الجماعية والمراكز الاجتماعية والتسلسل الاجتماعى وألوان الكفاح السياسى .

ولنقف عند جانبين من هذه النظم ، أو عند النتائج التى تتميز بأهمية خاصة فيما نراه من تحليل - وهو ما يعنى الاتجاه نحو بناء اطار حضارى متميز وتنمية التصورات المحسوبة للحكام .

وقد تفردت بعض التجمعات والدوائر النظامية بأنها الوعاء المناسب للسجاياء التى تتسم بها القرارات المطلوبة والنتيجة أن تبرز أنماط جديدة من التجمعات ، أو جماعات طبيعية و « أولية » على ما يبدو ، قد وهبت معنى خاصا ينحصر فى ادراك هذا التوتر وحلوله ، وأهم بادرة فى هذا المضمون قيام تجمعات ثقافية أو دينية مشتركة تتميز عن التجمعات السياسية أو السلامية ، يتخلل بعضها عناصر وليدة لا ترى فيها أى تصور لتوتر منظم بين المتسامى والدينوى وإن تحولت هذه العناصر مع نمو وتنظيم هذا التصور الى تجمعات جديدة كاملة النمو لها معاييرها من حيث العضوية ومكانها من حيث السلطة ، وتجنح العضوية فى هذه التجمعات والهياكل الى التمكن والقوة باتخاذ بعد ايدولوجى مكين لتصبح بؤرة لصراع ايدولوجى .

ومن صور هذا الصراع الايدولوجى الاصرار على قصر مثل هذه التجمعات واغلاقها والتمييز بين الحيز الثقافى والاجتماعى بين الداخل والخارج اليها ومنها ، وقد أصبحت هذه الصورة على صلة قوية بمحاولات بناء التجمعات الثقافية والسياسية والسلامية المختلفة على أساس التسلسل الهرمى ، وعادة ما يصبح مثل هذا النظام بؤرة الصراع السياسى والايدولوجى .

(٧)

ومما يتصل اتصالا وثيقا بهذا الأسلوب فى بناء هياكل حضارية خاصة قيام صلة قوية بين النظام السياسى والنظام الرفيع المتسامى .

ويعد النظام السياسى كمحور للنظام الدينوى فى درجة أدنى من النظام المتسامى . ولهذا فانه يعمل على تجديد ذاته بما يتواءم مع تصورات النظام المتسامى ، وبما يتواءم زيادة على ذلك مع التصور الذى يقوم عليه القضاء على التوتر بين النظامين الدينوى والمتسامى فى « الخلاص » ويحمل الحكام وحدهم مسئولية التنظيم السياسى .

كما تتغير فى الوقت نفسه طبيعة الحكام ، فقد اختفى الملك - الاله الذى يتجسد فيه كل من النظامين الكونى والأرضى وحل محله الحاكم الدينوى المسئول فى نظام رفيع ، ويبرز هذا المعنى فى تصور مسئولية الحكام ومسئولية الجماعة أمام سلطة عليا من القانون الالهى المقدس وأمثاله ، وبالتالي احتمال استدعاء الحاكم المحاكمة

طارئة ، وقد بدت هذه الصورة الدرامية لأول مرة في اسرائيل القديمة على السنة الكهان والانبياء كما بدت هذه الصورة المختلفة لمسئولية الجماعة امام القانون على الشواطئ الشمالية الشرقية للبحر المتوسط في اليونان القديمة ، وبلا هذا التصور في صور عديدة في كل من هذه الحضارات .

ويقترن بظهور تلك الأفكار التي تتناول المسئولية بادرة ظهور آفاق تتمثل فيها ذاتية القانون واستقلاله وفكرة الحق ، وهى أفكار تتميز عما هو مألوف وعما يجرى به القانون العرفي ، الا أن الآفاق التي يتناولها القانون والحقوق كانت تختلف من مجتمع الى آخر ولكنها كانت تقوم جميعا وفقا لمعايير جلية متحررة .

تعدد الرؤى وتفاقم :

ردود الفعل العكسية وقيام الانتحال والهرطقة :

(٨)

ومن العسير فهم هذه الاساليب المجددة للتجديد الدائب للنظم الاجتماعية والحضارية والمتغيرات الثقافية والاجتماعية ما لم نردها الى التوتر الذى أشرنا اليه والذي توارثت تلك الحضارات قضاياها .

وتكمن جذور هذا التوتر فى التقنين الذاتى لآساسيس التوتر بين ما هو متسامى وما هو دينوى والنظر فى التغلب عليها ، وهو ما يفرغ نوعا من الادراك لكافة الاحتمالات أو الرؤى فى تحديد هذه التوترات والاسلوب الأمثل لعلاجها ، وبالتالي ادراك القصور فى التقنين القائم لمثل تلك الرؤى .

ولم يكن نمو هذا الادراك من الناحية التاريخية نموا بسيطا أو مسالما ، فقد أنسم عادة بالصراع والتناحر الذى ساد كلا من هذه الرؤى ، على تباينها : فتارة كان هذا التصور للتوتر الأساسى بين النظامين المتسامى والدينوى معروفا ومقننا فى المجتمع أو على الأقل فى قلب المجتمع ، وكان أدراكه أو علاجه يمثل فى ذاته معضلة عويصة ، فعادة يتضمن عناصر متناقضة وغير متجانسة ، فاذا كان ثمة تصفية لتلك المتناقضات تصفية محكمة فمن المحتمل أن تفرز نوعا من التضارب فى الاتجاهات والتفسير تعززه الاصول التاريخية للرؤى العديدة لجماعات متباينة ، ومع تعدد هذه الرؤى لم يتسن لأحدها أن يستقر أو يكتمل .

وهذا التعدد المائل فى الرؤى المتعاقبة قد أدى بتلك الحضارات الى ادراك اللبس الذى ساد طرق الخلاص على اختلافها ومعرفة التصورات البديلة للنظام الاجتماعى والثقافى ، واحتمالات التعسف فى أى حل مفرد ، وأصبح هذا الادراك عنصرا جوهريا فى وجدان تلك الحضارات ، وبالذات لدى أولئك الذين يحملون اعلام تقاليدها وهو ما يتصل اتصالا وثيقا بظهور مستوى رفيع « لنظام ثان » يرى ما هو رد الفصل العكسى على الفروض الأساسية للنظامين الاجتماعى والثقافى .

كما يبرز عنصر آخر يشيع فى تلك الحضارات بمنأى عن مزج صور الاحتمالات البديلة للخلاص والنظم الثقافية والاجتماعية المتبادلة وبناء الابعاد الزمنية ، هذا العصر هو ما نسميه بالرؤيا أو الرؤى الأوتوية ، رؤى النظام الثقافى والاجتماعى البديلة بعيدا عن أى مكان أو زمان قائم . وتحتوى هذه الرؤى على كثير من عناصر الأحياء والفكر المسيحى التى يمكن أن نراها فى الأديان الوثنية أيضا ، ولكنها تتجاوز ذلك الى مزج تلك العناصر برؤى تقوم على الضرورة والتمسك بأقامة بنيان دينوى يرمى تلك السنن فى النظام الأسمى ، وابتغاء بديل « أحسن » لنظام يعدو أى حدود لزمان ومكان قائم .

اشراقه المفكرين ، وتبدل الصفوة

وظهور النحل والهرطقات :

(٩)

وحتى نرى تلك القدرات فان علينا أن نقوم بتحليل العوامل ذات القدر الأكبر من الحيوية فى بناء تلك الحضارات - أى هؤلاء الذين قاموا بهذا التوجيه - والصفوة الاجتماعية الكبرى التى نمت معها .

وقد اتصل نمو هذا الاحساس وتقنيته بالتوتر الأساسى بين النظامين الدينوى والمتسامى اتصالا وثيقا بظهور عنصر اجتماعى جديد لنوعية جديدة من الصفوة . وبمن قاموا بحمل نماذج النظام الاجتماعى والثقافى ، والمثقفين الأحرار ، كانبيا العبرانيين وكهانهم وفلاسفة اليونان ، والسوقستائيين ، وعلماء الصين ، وبراهمة الهندوكية ، وسدنة البوذية وعلماء الاسلام .

وكانت تلك القلة بين جماعات المفكرين النواة التى قامت عليها تلك التصورات « السامية » الجديدة ، ففى حضارات هذا العصر المحورى أصبحت هذه التصورات ولها شريعتها المكننة فى النهاية ، أى أنهم قد أصبحوا سادة هذا الاتجاه الغالب بين الحكام وبين الكثيرين من غمار الصفوة ، تجسد تجسدا كل فى منتجعه كبيرا كان أو صغيرا .

وما أن تم تقنين صور التوتر بين النظامين المتسامى والدينوى حتى أصبح على صلة وثيقة بتحول الصفوة السياسية ، وجعل من طلاب العلم المحدثين شركاء أحرارا الى حد ما فى الأحزاب الكبرى الحاكمة وفى حركات المحتجين . واختلف هذا النوع من الصفوة فى طبيعتها عن الصفوة فى حضارات العصر المحورى بطقوسها وسحرها ومقدساتها ، وقد قامت هذه الصفوة الجديدة ، كما قام المفكرون ورجال الدين وفقا لمعايير حرة متميزة ، وانتظمت فى مجاميع حرة تتباين عن تلك الوحدات التى تنتمى أساسا الى غيرها . وحققت لنفسها قوة فسيحة من الإدراك الرفيع وعملت على أن

تكون مستقلة تماماً عن غيرها من فصائل الصفوة والفرق الاجتماعية ، وأخذت تنافسها منافسة حادة وخاصة فيما يتصل بعمليات الانتاج والثقيد بالرموز ووسائل الاعلام .

وغدا هذا التنافس عنيفاً لأن تقنين هذه التصورات المتسامية قد أدى الى تحول مواز في بناء الجماعات الأخرى من الصفوة ، واتجه هؤلاء الصفوة جميعاً الى المطالبة المستمرة بوضع حر في بناء النظام الثقافي والاجتماعي ، ولم تر نفسها تؤدي عملاً وظيفياً معيناً ، ولكنها تضطلع باقامة نظام اجتماعي وثقافي متميز يتنشى مع تلك الرؤى المتسامية السائدة في مجتمعاتهم الخاصة .

وقد رأى كل من الصفوة المثقفة من غير الساسة والصفوة السياسية أنفسهم يقيمون دعائم هذا النظام الجديد أحراراً مستقلين حيال هذا النظام المنحط السائد في مجتمعاتهم وانهم يتحملون مسؤولية ذلك .

ولم تكن تلك الجماهير من الصفوة ، في تلك المجتمعات - فضلاً عن ذلك - متجانسة ، كما تمت فيها طوائف ثانوية عديدة ثقافية وسياسية أو من المعلمين ، لكل منها تصورات المتباينة للنظام السياسي والاجتماعي في أغلب الأحيان ، وكانت تلك الصفوة أعظم ما تكون نشاطاً في تجديد العالم وفي ابداع النظم التي نمت في تلك المجتمعات .

الا أن هذه الصفوة المتباينة - وهو ما نراه متناقضاً في تحليلنا - من ناحية عامة والمثقفين بوجه خاص قد انتظمت أكثر العناصر نشاطاً في حركة الاحتجاج ، وفي عمليات التغيير التي نمت في تلك المجتمعات وفي بناء هذا النمط الجديد من الحركات التي نتخذ منها محوراً لتحليلنا - أي أن هذه النحل والهرطقات المتباينة قد ساندت هذه التصورات المختلفة للقضاء على التوتر بين النظامين المتسامي والديني ، واتخذت الطريق الأمثل في تقنين تلك الأفكار والتصورات البديلة والعديدة للنظامين الثقافي والاجتماعي .

ولهذا ، لم تكن تلك التصورات حييسة العالم الفكري البحت - فقد كانت لها تنظيماتها المتشابكة والمؤثرة ، ماثلة في حقيقتين مترابطين فيما بينهما ارتباطاً وثيقاً . أولهما ، أن هذه التنظيمات المتشابكة تقوم على واقع ، أصيل ، هو أن هذه التصورات - كما رأينا - تقوم في الغالب على اتجاه قوى لبناء العالم الديني ، وثانيهما ، أن هذه التصورات في واقعها الأصيل أيضاً تتصل اتصالاً وثيقاً بالصراع القائم بين الصفوة على اختلافها لأنها يؤد هذا الصراع .

ولهذا ، بدا في تلك الحضارات احتمال قيام صلات فكرية بناءة بين شتى حركات الاحتجاج وبؤر الصراع السياسي ، وفضلاً عن ذلك ، بين الثورات والصراع السياسي المركزي والهرطقات الفكرية والدينية ، وتتاثر هذه الصلات بالحزبية التي تسود مختلف طوائف الطبقة الثانية من الصفوة ، وكذلك بالتحزب بين الطبقة الثانية من الصفوة

السياسية وشتى الفرق الدينية والفكرية والهرطقات على اختلافها ، وترتب على ذلك احتمال وقوع صدام أشد بين هذه الفرق جميعا بوجه عام وبين الهرطقات فى مركز المجتمع أو مراكزه .

وهكذا نشأ نمط جديد من القدرات الحضارية أدى الى تحول الصراع بين الجماعات الى صراع طبقي وأيدولوجى عارم ، والصراع الدينى الى صراع بين الارثوذكس والهرطقة ، كما أصبح الصراع بين القبائل والمجتمعات حربا صليبية للتحويل الحضارى .

وقد حول الحماس للتجديد الذى بشرت به الفكرة التى ندت عن كل مجتمع للخلاص فى العالم أجمع الى أداة فعالة لاعادة البناء الثقافى والسياسى . وفى كافة ألوان هذا التقدم الجديد قامت حركات الانتحال وحركات الهرطقة بدور أساسى فى تلك الأسباب التى ذكرناها آنفا .

وكان التحول فى مثل تلك التصورات البديلة الى هرطقة قد تأثر حقا بمجابهتها لبعض التنظيمات الأرثوذكسية ، ومنذ قامت تلك المجابهة بين الأرثوذكسية فى جانب والتحلل الدينى والهرطقة فى جانب آخر ، ومع نمو اتجاهات قوية متناقضة وذاتية ، أصبحت تركيا عسيرا فى تاريخ البشرية .

النحل والهرطقات : حيوية الحضارات

والمعاصرة ودلالات أولية مقارنة :

(١٠)

ولهذا فأننا نرى أن الاتجاه الذى أدى الى قيام النحل والهرطقات على احتمال أن تصبح أداة للتغير الحضارى إنما يرجع فى أساسه الى الفروض الأساسية لحضارات العصر المحورى .

وفى هذا نرى فى اليابان ميدانا لمقارنة فعالة : فالعلة فى أن الفرق البوذية العديدة والمدارس الكونفوشية التى نشأت فى اليابان لم يكن لها تأثير حضارى ممتد ، والعلة فى أنها لم تقم بأى محاولة بتحديد المجتمع اليابانى ، هى فى أنها قد افتقدت فى الواقع قيام كنيسة تمسك بتلابيب عقيدة أو طقوس أرثوذكسية وتقوم بتفسيرها ، ولأن فروض الديانة اليابانية وعقيدتها لم تقم على هذا النمط المتسامى الغلاب الذى أقتحم حضارات العصر المحورى ، ولهذا لم تشهد اليابان اتجاهها أيدولوجيا لاعادة بناء العالم أو تجديده .

وكان أمتع صور التاريخ اليابانى - تلك الصور التى قام على تحليلها « هاجيم ناكامورا - Hajime Nakamura » ، تحليلا رائعا - فهى على عظمتها وبهائها . كانت صورا فكرية خلقة قامت بإبداعها الفرق اليابانية المختلفة ، فقد سلمت هذه الفرق

بافتراض البعيدة عن الأيدولوجية فى الديانة اليابانية • وبالتالى لم تكن ثمة معركة بينها كتلك المعارك التى اتسمت بها النحل والهرطقات فى حضارات العصر المحورى •

(١١)

وفى عدا تلك السمات التى شاعت فى حضارات العصر المحورى ، نمت فيما بينها مفارقات بعيدة الأثر فى نشأة النحل والهرطقات وفى تأثيرها الحضارى العام ، وترجع هذه المفارقات الى طبيعة الانتماء « الأرثوذكسى » ، وفى مجابقتها للنحل والهرطقات المختلفة ، ويمثل هذا الخلاف الحد بين هذه الحضارات فيما كان للبعض من حق فى التماس الهرطقة وما كان لاولئك الذين كانوا يدعون الحديث عن النحل والاتحال فحسب •

واصطلاح هرطقة لا يتفق الا مع بعض الحالات عندما يتحدث البعض عن الأرثوذكسية ثم أن هذا الاصطلاح من ناحية أخرى لا يعدو كونه نمطا معيناً لبناء تنظيمى ولبناء مذهبى معروف •

فمن الناحية التنظيمية يبدو التناقض فعلا فى وجود نمط لكنيسة منظمة تحاول أن تحتكر على الأقل ميدان الدين ، كما تحتكر عادة أيضا الصلة بين الدين والقوى السياسية ، ولا يقل عن ذلك أهمية تلك الصورة المذهبية - تنظيم المذهب ، من قبيل أن تتمسك باقامة حدود واضحة معروفة ترمز للعقيدة •

ومن الناحيتين التنظيمية والمذهبية يبدو الفارق الأكبر بين حضارات العصر المحورى ، فى الحضارة التى تؤمن بالوحدانية عامة والمسيحية بوجه خاص من ناحية ، ومن ناحية أخرى فى الهندوكية والبوذية والكونفوشية الصينية التى تأخذ حدا وسطا •

وقد أخذت هذه الصور التنظيمية والمذهبية صورتها المتكاملة فى ظل المسيحية ، حيث قامت كنائس ثابتة الأركان كان لها دورها الفعال كشريك للتجمعات الحاكمة ، ولم يكن الوضع فى اليهودية وفى الاسلام على هذا المستوى من القوة ، ولم يكن لها من التنظيم والقوى والتنظيمات المستقلة ما كان للاكليريكية •

ولا يقل عن ذلك أهمية ، - فى المسيحية والى درجة أقل فى اليهودية والاسلام - قيام اتجاهات قوية لاقامة حدود نسبية واضحة للمركبات العقيدة •

ومرد ذلك قبل أى شئ آخر الى تفشى اتجاه قوى فى الحضارات التى قامت على الوحدانية بوجه عام وفى المسيحية فى صلتها بالتراث الفلسفى اليونانى بوجه خاص نحو المعرفة الصافية أولا للصلة بين الله والانسان والعالم وثانيا أن هذا الاتجاه يركب الى حقيقة لها جذورها البعيدة هى أن أديان التوحيد فى اهتمامها القوى بالحياة الآخرة ، تعد على الأقل ، وان كان على درجات متفاوتة وسيلة للخلاص فى تلك الحياة

الآخرة ، ومن ثم كانت الدلالة الوافية على ذلك أنها غلت بؤرة للقلق وميدانا للجدل بين الأرثوذكسية المسيطرة والهرطقات العديدة ، التي نمت في داخلها •

والأهمية في اقامة مثل تلك الحدود المعروفة ، وتنقية الرؤى ، وتجديد العالم الدينى وفقا لرؤى متسامية للعالم الآخر في الصراع بين الأرثوذكسيات والهرطقات •

أنها قد بدت - بصورة عكسية - في الهندوكية والبوذية ، حيث نرى فيهما رغم الاتجاه المتسامى والاتجاه الى الحياة الآخرة ، أنهما تقيمان عقيدة تقوم على الادراك - بعيدة عن الطقوس - وأن توافقهما مع الدينويات لا تتخذ صورة وسيطة ، أو فرضا تقوم عليه تلك الأديان والحضارات ، حتى وإن لم يكن من اليسير - كما هو فى البوذية - الحديث عن أى شيء يتعلق بالكنيسة مع أنها واهية التنظيم الى حد بعيد - فلا تجد فيها سبيلا لحديث عن الهرطقة وفي الوقت نفسه لا تخلو من الانتحال فالبوذية ذاتها نحلة أفرزتها الهندوكية في الواقع •

ولا يعد هذا الخلاف بين النحل والهرطقات موضوعا للتصنيف العلمى ، اذ أنها ترتد الى المؤثرات التي خلفتها تلك النحل والأرثوذكسيات فى الحضارات التي تنتمى اليها • ومن الخطأ أن نقرر ما يمكن أن يعزى الى « فيبر » - أنها لا توجد الا فى عالم المسيحية - أو لعلها تمتد لتسع كل الحضارات التي تقوم على الوحدانية - اذ أن النحل والهرطقات لها نتائجها البعيدة فى بناء الأمور الدينية •

فالنحل الهندوكية ، والبوذية ذاتها كان لها تأثيرها الفعال فى بناء العالم الدينى فى الحضارات التي تعزى اليها ، فقد امتدت ، أولا ، لتسع كل الجماعات القومية والسياسية وصيبتها بالعديد من الرموز الجديدة ، كما أنها أصبحت قادرة أيضا - من ناحية ثانية - على تغيير بعض معايير وأسس الاسهام فى الجماعات الحضارية كما هو الحال «الجينية» (١) ، وفى البوذية قبل أى شيء آخر حين أنشأت حضارة متكاملة تماما •

وقد أدخلت البوذية أيضا معالم جديدة على المسرح السياسى - ولا سيما تلك الطريقة الخاصة بطائفة « السانجا - Sangha » وهي طائفة مسالمة من الناحية السياسية عادة ، فقد ايدت فى بعض الحالات ، كما يقول «بول موس Biale » نوعا من الاحساس الأخلاقى نحو الجماعة قطالبت الحكام بشيء من المسئولية •

الا أن هذا المعنى كان فى طبيعته مختلفا عما كان عليه الصراع بين الأرثوذكسيات والهرطقات التي شهدتها حضارات للتوحيد ، ومما كان على جانب عظيم من الأهمية أن هذا النوع من الصراع - وكان فى طبيعته مركزيا - لم يكن غير محاولات لتجديد

١) «الجينية» إحدى النحل التي انبثقت من الهندوكية وتقوم على تقديس الحيوان ، وتعزى الى من يسمى « باكتى - Bhakti » (المترجم)

المراكز السياسية والثقافية في مجتمعاتهم ، ولهذا احتلت تلك الصراعات مكانا بارزا في التاريخ الحضارى صاغت معاملة الكبرى في تقدمه وتطوره .

ولم تقم في الصين عقيدة دينية رسمية محكمة تتميز على الكونفوشية في سننها الدينية ، هذه السنن التي خلت من أى ذكر لله أو للعالم الآخر . وإن أفرزت اتجاهات متسامية - وإن كانت دينوية - حوت الكثير من السنن النقية البينة يقوم عليها عالم دينوى .

ومن هذا - أن الصين - وإن خلت من وجود كنيسة رسمية - إلا أن الطبقة المثقفة والبيروقراطية الى جانب الامبراطور ، لم تمارس الضغط السياسى فحسب ولكنها مارست أيضا نوعا من الارغام فى كل ما يتصل بأى اتجاه للطوقس الرسمية وعلى كافة منافذ التعليم الكبرى .

وكما حدث فى الحضارات المحورية ، شهدت الصين قيام الكثير من النحل والشيع الدينية الثانوية - كالبوذية والثاوية - تتسم باتجاه قوى نحو العالم الآخر الى جانب العديد من المدارس التى طوط الكونفوشية الاصلية . وكما كانت الكونفوشية الرسمية ، لم تلق « الارثوذكسية » بالا الى اتجاهاتها الاخرية أو التأمل الخالص فلم تتحول النحل فيها الى هرطقة بالمعنى المذهبى ، وطالما ظلت بعيدة عن التورط فيما بين النظام الامبراطورى القانونى واستعلاء الطبقة المثقفة والبيروقراطية من اشتباكات ، فانهم يتركونها فى حالها . فاذا حاولت تلك الفرق أن تمدو على قواعد النظام الكونفوشى ، كما حدث للبوذيين تحت حكم « تانج » Tang « لتقيم عالما على هواها ، فإن الطبقة المثقفة والبيروقراطية تسلك نفس السلوك الذى سلكته ارثوذكسية « الوحدانية » فتشتبك معها فى صراع سياسى عنيف يتسم بالجور والاستبداد .

(١٢)

ومن اليسر ادراك التباين فى الأثر الذى تركته النحل والهرطقات على الحضارات التى تنتمى اليها والتي نعمتها من خلال تاريخها ، وإن كان من اليسر رؤيتها تماما فى التحول نحو المعاصرة . ففي الحضارة المسيحية (وفيما بعد فى الصين) بدا ذلك واضحا تمام الوضوح فى الثورات الكبرى الانجليزية والأمريكية والفرنسية - وفيما بعد فى الثورة الروسية والثورة الصينية .

ولم تكن تلك الثورات من قبيل الأحداث السياسية تماما ، فلم تعد تغير النظام أو الطبقات الحاكمة ، وكانت صورتها الدرامية ، قد أدت فى كثير من المناحي الى تغيير المجرى التاريخى حين مزجت بين المتغيرات السياسية والرؤى الحضارية الكبرى ، وترجع هذه الرؤى فى أصولها الدينية ، الى ما يبدو من اتجاه قوى الى بناء عالم يقوم على رؤى متسامية وإلى رؤيا اخروية (فيما عدا الصين) وقد تكاملت صورتها العملية

فى عديد من النحل والهرطقات - فيما كان من البيوريتان فى انجلترا وأمريكا وفى جماعات علمانية فكرية (وان ارتدت الى أصول دينية) فى فرنسا • وفيما بعد فى روسيا والصين • وقد قامت هذه الثورات ، من الناحية التنظيمية ، على نسيج متكامل من الانتفاضات والصراع السياسى المركزى ، والجماعات الدينية والهرطقة الفكرية ، وكانت مزيجا من هذه السمات التنظيمية والرؤى المتسامية التى افرخت تلك بالقدرات الحضارية المعينة فى هذه المجتمعات والاندفاع نحو المعاصرة •

واختلف الموقف فى الهندوكية وفى البوذية وفى عالم النحل دون الهرطقات ، فلم يكن هناك هذا الرباط التنظيمى القوى فى اتجاهه الى المركز ، ولم تكن غير محاولات واهنة لتجديد مراكزها وفقا لتلك الرؤى العليا المتسامية التى نمت بحيوية الاستجابة الى المعاصرة بطرق متباينة أكثر قرينة الشبه من انماط الحضارات التاريخية فى تلك الحضارات •

وفى هذا تبدو المقارنة باليابان أكثر استنارة من حيث نظرتنا التحليلية • فى حركة الاحياء الميجية : Meiji - لا تبدو أية محاولات لتغيرات ايولوجية سارت الثورات الكبرى فى ماضيها وحاضرها • ولم يكن هذا التغير السياسى الهام ليفسر على أنه احياء ولا على أنه ثورة • ولم يكن هذا الاحياء من قبيل ما كان فى أوروبا فى القرن التاسع عشر ، ولم يكن متصلا بأى ضغط من جانب الرؤى المتسامية للاراساليات التبشيرية العامة • وتعد قصور تلك الرؤى أو عجزها سمة ضئيلة فى الديانة اليابانية كما اشرنا اليها من قبل ولكنها بدت جلية فى أن حركة الاحياء الماجية قد دخلت من أى نحلة دينية أو فكرية ذات أثر • ومن ثم أدت حركة الاحياء الماجية الى ظهور نمط متباين ومحدد من المعاصرة •

وقد أدت حركة الاحياء الماجية - كما هو معروف - الى متغيرات فى البناء بعيدة الأثر فى شتى مجالات الاقتصاد والمجتمع ، متغيرات ربما كانت أبعد مدى من تلك المتغيرات التى سبقت المجتمعات الثائرة • الا أن حركة المعاصرة فى اليابان كانت واهنة نسبيا فى صورتها الايولوجية وفى الممارك التى اتسمت بها المجتمعات الثائرة والمجتمعات التى سبقت الثورات فى الحضارات الغربية وفى الصين •

مركز مطبوعات اليونسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
رسالة في إثراء الفكر العربي

⑤ مجلة رسالة اليونسكو

⑤ المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية

⑤ مجلة مستقبل التربية

⑤ مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف

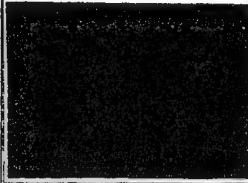
⑤ مجلة (ديوجين)

⑤ مجلة العلم والمجتمع

هذه مجموعة من المجلات التي تصدرها اليونسكو بلغات عديدة.
تصدر طبعتها العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة متخصصة من الأساتذة العرب.

تصدر الطبعة العربية بالاتفاق مع اللجنة القومية لليونسكو وبمبادرة
اللجنة القومية العربية ووزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية.

المخبر المشتت



ان الظاهرة التي تلفت النظر في الأدب الحديث هي التغير السريع الذي طرأ على دور المخبر الى أن وصل الى دور البطولة في الرواية . فمنذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى يومنا هذا ، اجتاز هذا الدور كل الدرجات التي تفصله من شخص بسيط صامت في أدب الدرجة الثانية الى رمز للبحث عن الانسان وخوفه أمام غموض الوجود . واذا كان « الخيال العلمي » قد أصبح هو التعبير عن آمالنا ومخاوفنا التي تتعلق بمستقبل مجتمعا التكنولوجي فان المخبر وكذلك الشكل الأدبي الجديد للقصة البوليسية يعبران منذ وقت قصير عن آمالنا ومخاوفنا التي تتعلق بالحاضر . وفي الواقع فان غموض الوجود لا يخص فقط المستقبل ولكنه يرتبط أيضا بالحاضر . ان الخيال العلمي لم يجد حتى الآن البطل الذي يجسده بينما وجدت القصة البوليسية - بفضل التغييرات المستمرة التي طرأت على دور المخبر - مكانها في الأدب ، خاصة بعد أن تبرات وابتعدت عن الدور الضعيف التي كانت تحتله في الماضي .

ان المخبر بالنسبة للكاتب « ادجار الآن » هو الشخص التواق الى وجود تفسير منطقي للغموض الذي يحيط بالموت المصحوب بالعنف (قاتلين في شارع مورج) .

بقلم : ستيفانو تاف

ولد في فلورنسا ، حاصل على الدكتوراه في الأدب المقارن .
يقوم في الوقت الحاضر بتدريس الأدب الإيطالي جامعة ميديكوس
في فلورنسا والأدب الإنجليزي في جامعة تريستا . له مؤلفات
كثيرة .

ترجمة : ماهيتاب محمود

ليسانس آداب قسم اللغة الفرنسية

التكنولوجيا والقصة :

ان العلم والتكنولوجيا في أثرهما المستمر على الإنسانية لهما علاقة وثيقة
بالثقافة . أو بمعنى آخر فان الثقافة تنبع من تصرفات وميول الشخص تجاه المواقف
التي تؤثر على وجوده ، وطالما ظل العلم نظاما نظريا ليس له أثر الا على الورق فهو
لا يشغلنا كثيرا ، ولكن عندما يبدأ العلم في اختراع أدوات وآلات ، هنا يبدأ
التساؤل عن دوره . فبينما تكون عادة الطبيعة والاتجاهات الثقافية بين يدي الكتاب
الذين يهتمون بالاخلاق والسياسيين وشخصيات أخرى متصلة اتصالا مباشرا بمشاكل
الحياة اليومية ، فان تاريخ الأدب يؤكد اهتمام الكتاب الخاص بالعلم . وهذا لا يدعو
للهشمة : ان الأدب يجب - بطريقة واضحة وحساسة وفريدة - على الأسئلة
المطروحة ، وكذلك يستكشف العلم المؤثرات التي تلعب دورا في سلوك الشخص
تبعاً لبيئته . ان سمة التكنولوجيا المميزة هي تعديل أو تغيير البيئة التي تتسلل
اليها . وبما أن الأدب هو التغيير الاساسي الذي يطرأ على الثقافة فهو يهتم بالضرورة
بهذه التغيرات ليستنتج العلاقة بين الانسان وبيئته التي تتغير . ان التكنولوجيا

تؤثر تأثيرا فعالا في جميع المجالات خاصة الحياة الاجتماعية ، لذلك فهي تتعرض للنقد المستمر .

ان البيئة التي تتغير أو تتعدل تحت على تغيير أو تعديل يطابق وجهة نظرم الاشخاص الذين قبلوا هذا التبدل . ان السلوك الجديد المتغير يعكسه الأدب الذي يصور الحياة الاجتماعية والثقافية .

قبل أن تتسع التكنولوجيا وتحتل هذه المكانة الهامة التي نعرفها ، كانت بيئة الانسان تخضع للقوى الطبيعية . وكان التحليل الوحيد لهذه القوى هو أنها من قدرة الله . وحاول الأدب في هذه المرحلة أن يشرح هذه القوى الطبيعية وفوق الطبيعية وأن يتحاشاها . وظل الحال على ما هو لمدة طويلة جدا من التاريخ الانساني . واذا كان العلم مزدهرا في مراكز الحضارة القديمة فهو لم يكن غير تدريب نظري يرجع الى الخيال الحصب للانسان . ولم يكن أحد يهتم بالاكشافات العلمية لأنها لم تكن تؤثر تأثيرا فعالا على الانسانية . وكان يطلق على المهتمين بالعلم « فلاسفة الطبيعة » ، أما جهودهم لكشف غموض العالم فكان يحيطها دائما الكتمان .

ومع ذلك في القرن السابع عشر حدثت ثورة في الفكر العلمي . كانت الافكار الجديدة مرتبطة بالتجارب التي يجريها الانسان مثل براهي وفرانسيس بيكون وكيفر وجاليليو الذين أثروا تأثيرا قويا على الدور الذي يقوم به رجل العلم . ان تاريخ الفكر العلمي يبين أن اللجوء الى التجارب كان بمثابة تقدم قاطع (دافع) لأنه أتاح للعلم أن يتحول الى التكنولوجيا . عندما وضع كيبلر وجاليليو نظريتهما للمراجعة والفحص تغير الوضع من تدريبات فكرية خاصة للرياضة ونظرية بحثة الى اكتشافات علمية ظاهرة . لقد بدأ عصر التكنولوجيا العظيم . والآن يمكن أن تتحقق الأحلام بفضل الامكانات الجديدة التي تتيح التطبيق العملي للعلم . وما كان في الماضي نظري بحث يمكن الآن أن يوضع تحت الاختبار لفصل الخيال عن الحقيقة . لقد أصبح العلم هو الذي يمسك بمفتاح العالم وبظواهر الطبيعة التي ظلت حتى الآن سرا من أسرار الحياة . واقترون المنطق بالملاحظة ليعطى للعلم أسسه العميقة والنهائية ، وازدادت معرفتنا بسرعة فائقة بالبيئة التي نعيش فيها مما أعطانا قدرة أكبر لكي نسيطر عليها ونستثمرها . أصبحنا الآن قادرين على تشكيل قدرها المادى . لقد عبر بيكون في كتابه « Nouvell Alantide » الذي نشر بعد موته سنة ١٦٢٧ عن الثورة الفكرية وأمانى الانسان وآماله الجديدة في مولد عصر أفضل . ان أهم فصل في هذا الكتاب هو وصف معهد الأبحاث الضخم المخصص للكشف عن المظاهر العملية للنظريات العلمية . ويطلق بيكون على هذا المعهد اسم « بيت سليمان » ان مجتمع بيكون المثالي لا يحكمه الساسة ولكن مجموعة مختارة من العلماء المتخصصين في مختلف فروع المعرفة . ومن رأيه أنه من الضروري أن يوجد خبراء في جميع المجالات . وعندما يذكر بيكون فكرة التخصص المألوفة لدينا الآن فهو يكون بذلك رائدا . علما بأن هذا الكتاب يحث على المناقشة بالنسبة لقيمته الأدبية وطريقة الوصف التفصيلي الذي

يسمى الى التسلسل . ولكنه أعطى في الوقت نفسه دفعة قوية لفكرة التقدم المبني على المعرفة . وكذلك فقد جذب الأنظار تجاه أهمية دور العلماء . ان الوصف التفصيلي لبيت سليمان أوصى فيما بعد بإنشاء أكاديمية « المجتمع الملكي » وأشار الى أبحاثها الأولى . ان كتاب بيكون قد أدخل تعديلا جذريا في نظرية الانسان والحياة . ان التقدم التاريخي يشهد بعبقرية بيكون . وكان من الطبيعي أن يهاجم بيكون . فقد قام الكاتب الساخر « سويفت » في كتابه « رحلات جاليفر » بنقد الفلسفة الجديدة للعلم . ولكن بالرغم من هذا الهجوم فقد ظلت أفكار بيكون عن الانسان الذي يمكن أن يشكل حياته الى حد ما بالصورة التي يريد لها عاقلة في الأذهان . ان النزعة الانسانية العلمية التي كانت تتعارض مع الدين في تسيير الأمور البشرية ووجدت معنى أدبيا خصباً في كتاب « Nouvelle Atlantide » بالنسبة لبيكون فان العلم والتكنولوجيا كان كلاهما في خدمة الانسانية . ان المعرفة التي تكتسب بفضل العلم يجب أن تستغل في الارتقاء بظروف حياة الانسان . يقول علماء بيت سليمان على لسان بيكون : ان هدف معهدنا هذا هو معرفة أسباب وتحركات الأشياء ، والتوسع في حدود القدرة البشرية لتحقيق كل ما هو ممكن . ومع أن هذا الكتاب يعتبر بأسلوبه من الكتب الأدبية الا أن تأثيره ظهر في مجالات أخرى . وبالرغم من القصور الأدبي فان الكتاب يظل مستنداً هاماً يجسد فكرة أن « من يعرف فهو يقدر » انها فلسفة النظر بتفاوت الى المستقبل . وهو يعد الانسان بحياة رائعة بفضل التطبيق العلمي . ومن الناحية الادبية فان الصور الساخرة لأعمال المجتمع الملكي في كتاب « رحلات جاليفر » لها سحر وجاذبية أكثر من كتاب بيكون . ان « سويفت » يهاجم المشروعات العلمية التي لا تهدف الى ارتفاع مستوى الانسان . وعندما يسخر من رجال السياسة في كتابه الثاني ، يبدو انه يشجع التكنولوجيا الزراعية ، عندما يقول على لسان الملك بروبدينتاج : « أي شخص قادر على زيادة سنابل العمر فهو يستحق الكثير من البشرية لأنه يقدم خدمة كبيرة لبلده أكثر من فئة السياسيين مجتمعة . ويبدو أن احتقار « سويفت » للعلم موجه الى هؤلاء الذين يستغلون التجربة العلمية على حساب الرفاهية العامة . ويقال ان أكاديمية المنوار في لاجادو كانت تضم عددا من المدرسين ليس لهم عمل غير الاختراع . وقد تكلم « سويفت » عن هذه الظاهرة العلمية التي تبتعد عن الأعمال الضرورية التي تكون غالباً في متناول يده . وهو يرى أن العلم البحت واستعمال هذا العلم بطريقة خطأ يكون في الحالتين ضاراً . وينبئ انتقادهما بدون رحمة ، وها هي الصورة الساخرة التي يقدمها عن العالم التكنولوجي .

« لقد أمضى ثماني سنوات في دراسة مشروع استخراج أشعة الشمس من الخيار » بذلك يمكن أن تستعمل هذه الاشعة في الاعوام التي يكون فيها الصيف قاسياً . وقد تأكد لي أنه أصبح لا يشك في قدرته على تزويد حدائق الحكومة بالشمس وذلك بشمن معقول ولكن ليس قبل ثماني سنوات أخرى . ولكنه كان يشكو حالته المادية وطلب مني المساعدة لأن الخيار كان غالي الثمن في هذا الموسم .

لقد أدرك « سويفت » التفاهة التي يمكن أن توجد عند شخص يحب العلم والتكنولوجيا أكثر من اللازم . لقد شرح - وبطريقة قاطعة - عدم جدوى تجارب علمية كثيرة ، وتساءل عن علم الاخلاق والآداب الذي يساير هوس العلم . وكانت اجابته كاجابة بيبكون ، أى متميزة ، ولكننا نضيف بأمانة أنه كان يشيد بالعلماء الذين يستحقون ذلك .

ان العقلانية التي كانت تحتل مكانة هامة في القرن الثامن عشر أصيبت بنكسة في السنوات العشر الأخيرة من ذلك القرن بسبب ردود الفعل المعاكسة . ان النمو المطرد للمادية خلال عصر الحكمة دفع عددا من كبار كتاب هذه المرحلة الى الادلاء بتصريحات مثيرة للقلق . ان ما يسمى « النهضة الرومانية » لفت الانظار الى الميول غير الانسانية للعلم والتكنولوجيا . لقد ثار بعض الشعراء مثل بلاك وورد ورث ثم بعد ذلك كيتس ضد أسلوب الحياة الخلوى فكريا والعقيم خياليا . ان المسؤولية كلها تقع على الاهمية المفرطة التي تمنح للوضع العلمي . كان الجميع يرى ان العلم بالطريقة التي يمارس ويطبق بها هو تهديد للانسان خاصة بالنسبة لصفاته الذهنية والاخلاقية . ومع ذلك فان كراهية الكتاب للعلم لم تظهر بما فيه الكفاية في الأعمال الأدبية الهامة لتطرح علم الاخلاق والآداب للمناقشة العلمية . ان كتاب «فرانكشتاين» لمارى شيلي يعطى فكرة عما يمكن أن يحدث عندما يكون الخلق العلمي غير مطابق للاخلاق العلمية المتقدمة .

ان العنوان الفرعي لكتاب ماري شيلي « بالانسان الحديث » يعطى فكرة عن فرانكشتاين الذي غامر ودخل في مجالات كثيرة للمعرفة يمكن أن يؤدي به الى الهلاك بينما يكون الانسان الحديث خلّاقا ، وتحقق بفضل الكيمياء الحديثة حلم قديم وهو خلق الحياة . ولكن فكرة الخلق هذه ليست الا موضوعا صغيرا في الكتاب . ولكن ماري شيلي تقدم دراسة عميقة عن العلاقة بين فرانكشتاين والانسان الحديث المرتبط بالتكنولوجيا . ان ماري شيلي تشرح بوضوح وتقول : اذا أصبح الوحش أكثر وحشية فالمسؤولية تقع على فرانكشتاين وحده . وتوصي فكرتها هذه بأنه اذا أدى التقدم العلمي والتكنولوجيا الى نكسة فلا يجب أن نلوم الا أنفسنا . عندما يكتشف فرانكشتاين ان الوحش هو الذي قتل أخاه الصغير ، يدرك في الحال أنه هو القاتل الحقيقي . ان المشكلة يكتنفها غموض أخلاقي : اذا تحول العلم والتكنولوجيا وأصبحت مصدر بؤس فعلي ومن يحم عنه الخطأ ؟ ، ان المشكلة معقدة في كتاب ماري شيلي لأن الانسان الوحش الذي صاغه فرانكشتاين يجد دائما مبررات لجرائمه . وعندما يواجه فرانكشتاين مخلوقه ويلومه على الجرائم الذي ارتكبها ، يجيبه الوحش قائلا :

« انك أنت الذي صنعتني ومع ذلك فانك تمقتني مع أنك مرتبط بي ارتباطا لا يمكن ان يقطع الا بفناء احدهنا . أنت تخطط لقتلي . كيف تجرؤ على اللعب هكذا مع الحياة ، قم بواجبك نحوي وساقوم انا بدوري بواجبي نحوك ونحو الانسانية » .

ان الشيء الهام هنا هو العلاقة التي لا فكاك منها بين الخالق والمخلوق . وبما ان الانسان هو الخالق « المخترع » فيجب ان يعيش في وئام مع اختراعاته . ان القصة تكشف عن الخطر الكبير والاساسي الذي يكمن في علاقة فرانكشتاين بالوحش الذي صنعه : ان المخترع يصبح في الوقت نفسه السيد والعبد لاختراعه ، ان جورج ليفين قال : « ان فرانكشتاين لديه القدرة العلمية على خلق الوحش ولكنه لا يملك القدرة الاخلاقية للسيطرة عليه » .

ان واجب الانسان الاول هو التحلي بالقدرة الاخلاقية بالحرص على الا تهدم التكنولوجيا الصفات التي تجعل منه انسانا . وتعتبر ماري شيلي في قصتها عن آراء أخرى هامة هي :

ان طموح فرانكشتاين يجعله مهملا لواجباته الاجتماعية ، فهو يقطع علاقته بأهله واصدقائه . وهي تقدم لنا صورة رجل العلم المنهمك في عمله بحيث يصبح وحيدا وغريب الاطوار . ان الطموح يصبح في هذه الحالة شيئا هداما . عندما يكون على وشك الموت ، وينصح فرانكشتاين صديقه قائلا :

« ابحث يا صديقي واتسوق عن السعادة في الهدوء وابتعد عن الطموح حتى اذا كان هذا الطموح رغبة منك في النجاح في العلوم والاختراعات ، لقد قضت على الآمال ولكن ربما نجح احد غيري فيما فشلت أنا فيه » . ان السطور الأخيرة تحمّل شعاع الأمل الذي يمكن أن يدفع الانسان للخلق والاختراع . ان أهمية فرانكشتاين كمفسر اجتماعي لا يمكن أن تهمل ان القصة تعبر عن خوف المؤلف أمام قدرات العقل البشري .

ان صورة فرانكشتاين العالم المجنون تبقى دائما حية في أذهاننا .

ولا يجب أن ننسى كتاب شارلز ديكنز « الاوقات الصعبة » لانه يستحق التأمل لسببين . أولا : شخصية توماس جراد جريند الذي أطلق عليه « سيفر » لقب « بطل التكنولوجيا » ان ديكنز ينجح في اعطائنا صورة كاملة لعقلية هذا الرجل الذي لا يتهم الا بالافعال والأرقام ويبعد تماما عن الأحاسيس الانسانية .

ان توماس جراد جريند هو رجل الواقع . يعتمد على المبدأ الذي يقول : ان اثنين زائد اثنين تساوي أربعة ليس أكثر . وتجد دائما في جيبه ميزانا وجهدول الضرب ومترا لكي يكون مستعدا في أي وقت أن يزن ويقيس كل جزء صغير في هذا العالم .

ان القصة تصور رفض التصرف الذي يشين الانسان ، ان لويزا جراد جريند تدين تصرفات أبيها .

أما السبب الثاني الذي اختبر من أجله كتاب « الاوقات الصعبة » فهو الوصف الذي يتضمنه الكتاب عن مدينة صناعية تعبر عن المجتمع التكنولوجي . ان المكان

منفر والانسان لا قيمة له . ويفقد شخصيته (هويته) ويجد نفسه منقادا الى مدينة كوكتاون قبيحة للغاية وتصور رفض ديكنز للثورة الصناعية .

كانت المدينة كلها من الطوب الاحمر لها لون غريب بسبب الدخان والرماد . كانت مدينة الآلات والمداخن العالية التي تنفث دخانها في أشكال مختلفة . ان بها نهرا تغير لون مياهه واكتسبت رائحة كريهة . ان المدينة بها شوارع كثيرة كلها متشابهة يسكنها رجال أيضا كلهم متشابهون يخرجون ويعودون في نفس الوقت ويقومون بنفس العمل . ان اليوم بالنسبة لهم كالأمس وكالغد . وكل عام هو صورة طبق الاصل من العام الذي مضى والعام القادم .

ان هذه المدينة تنهل القارئ لأنها تظهر الآثار السلبية للتقدم الذي أحرزه الانسان . انها تنمو على حساب السكان وتعطيهم طابعها البارد والمبهم . ومع أنه من الصعب تحديد مدى كراهية « ديكنز » للتصنيع فانه مما لا شك فيه أنه أحس بمخاطر التطور العلمي . وبالنسبة لنا فان كتاب « الاوقات الصعبة » له أهمية خاصة لأن « ديكنز » يصور لنا الآثار السيئة غير المتوقعة لأسلوب حياة جديدة .

وبعد خمسة أعوام من ظهور كتاب « الاوقات الصعبة » كتب شارلز داروين سنة ١٨٥٩ كتابه « أصل النوع » الذي سيؤثر على كل الأجيال القادمة . ومع أن نظرية التطور المطروحة في هذا الكتاب محور علم الاحياء وليس لها أى علاقة بالأدب ، فاننا نرى تأثير داروين في الربط بين قدر الانسان والعلم والتكنولوجيا في علم التطور الذي يعتبر تاريخا لنمو البشرية . لقد توصل الى المفهوم القائل بأن المجتمع كالانسان يمضى في طريق التقدم المستمر . وبالطبع فان العلم والتكنولوجيا نتاج الفكر والخيال الانساني قد اكتسبا أهمية كبرى لأنهما الآلات التي تتيح للانسان أن يشكل تطوره بنفسه . ومع داروين وأفكاره تجسدت آراء بيكون، وشعر الانسان بأهميته وبأن لديه رسالة عليه أن يتمها . لقد أصبح له هدف عليه أن يحشد كل طاقته لتحقيقه . ان صعود مختلف درجات سلم التطور حتى الجنة كان يتم على الارض .

ان نظرية التطور حثت على التأمل في موضوع قدر الانسان ومستقبله اللانهائي ولكن دون الابتعاد عن الواقع . والى جانب الثورة الصناعية التي كانت تتضخ معالمها يوما بعد يوم ، كانت نظرية داروين تشارك في تأكيد الروابط التي تربط بين الانسان والمحيط الذي يعيش فيه والذي يخلقه ويتحكم فيه بنفسه الى حد كبير وذلك بفضل استخدام العلم والتكنولوجيا .

ان نظرية التطور غيرت أيضا طابع الأعمال الادبية التي تمس العلم والتكنولوجيا ، وأخذت طابع المستقبل . ان الكتاب يبذلون جهودا كبيرة في تخيل هذه الحركة التصاعدية حتى بلوغها غايتها . وقد ذهب بعض الكتاب الى تصور تكنولوجيا جديدة ومدى آثارها على الانسان . ان الاحداث الاجتماعية والاقتصادية

والعلمية والتكنولوجية التي وقعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تسببت في ازدياد عدد القصص والروايات التي تعكس الفكر في هذا الوقت . نذكر منها : « الجنس القادم ١٨٧١ » للبتون « وعصر الزجاج ١٨٨٧ » لهادسون « والاخبار من كل مكان ١٨٩٠ » لوليام موريس . كل هذه الأعمال تتكلم عن نظرية داروين وكيفية استيعابها من جميع النواحي .

ان صمويل بتلر كتب سنة ١٨٧٢ كتاب « عصر وون » وهو ليس بالعمل الادبي الرائع الا انه طبق نظرية التطور على العلم والتكنولوجيا . انه يسخر من هذه الثقة في التقدم التكنولوجي . ان هذا الموضوع يدعو الى التأمل . كيف ان الآلة قد تقدمت بشكل ملحوظ في القرون الماضية بينما بقيت مملكة الحيوان كما هي وكذلك الزراعة لم يطرأ عليها غير تقدم طفيف . هل يحق لنا ان نوقف هذا التطور ؟

ان بتلر يحذر قارئه من خضوع الانسان للآلة ويقترح في كتبه ان تدمر حتى لا تتحكم في الانسان . من الواضح ان تأثير داروين واضح من خوف بتلر من تقدم التكنولوجيا الخطير الذي يمكن ان يحول الانسان الى عبد .

ان التشاؤم الذي يسببه التقدم المطرد في التكنولوجيا لا يشكل رد فعل كاتب أو مؤلف . ان رجل الشارع المعدم هو أيضا يخشى نتائج العلم وتطبيقاته ان لم تعالج بحرص . ان خيال الانسان يميل الى الخوف أكثر من الامل ، وربما كان ذلك مظهرا من مظاهر غريزة البقاء .

ان قصص هنري جيمس وجوزيف كوزاد تهتم دائما بالانسان وما بداخله وتقدم استكشافا نفسانيا عميقا بحيث يصل الى ضمير الشخص المطحون بمساكله ووجوده . ان هذا النوع من الأدب لا يقدم الا الحقيقة ، لأن نجاحه يعتمد عادة على كثافة حياة أبطاله وعلى الطابع الواقعي . وقد نجح هذا الأدب نجاحا كبيرا في القرون الماضية . ومن المهم ان نذكر أن ظهور القصة في شكلها الادبي بفضل صمويل ريتشاردسون هنري فيلدنيج جاء في الوقت الذي كان الانتباه موجها الى التجربة الشخصية ، وكانت الفلسفة السائدة في القرن الثامن عشر تدور هي أيضا حول موقف الانسان تجاه الحياة . ان ديكاوت ولوك قد وضعوا الانسان في مكانة عالية جدا ، وقد أثرا تأثيرا كبيرا على كتاب هذا العصر الذين اهتموا بالانسان والمجتمع الذي يعيش فيه . ان هذا المجتمع كان يبدو كأنه لوحة خلفية تؤثر تأثيرا مباشرا على البطل في كتاب « مول فلاندرز » ، فان المؤلف « دنيال دفو » يركز كل اهتمامه على « مول » والاضاع التي تؤثر على تصرفها . ويوجد نوع آخر من الادب وهو الذي يصف « تيارات الضمير » وهنا الاشخاص يبدو وكأنهم أداة هامة تحتل المركز الأول .

اما النوع الثاني من الأدب فهو الذي يقبل طبيعة البشر كما هي دون تغيير . في هذا النوع يهتم الكاتب بالبيئة والتغيرات التي تطرأ على تصرف الانسان . ان كتابي « الحرب في العالم » له بلز « وأفضل عالم » لالوس هاكسلي يهتمان بوصف

الحياة الخارجية للانسان . ان أهمية هذين الكتابين تعود الى أهمية وتأثير البيئة على الطبيعة البشرية . ان البيئة تحل محل الانسان وتقوم بالدور الاساسى ، ولكن العالم الذى يصفه ويلز وهاكسلى واسع لذلك فهو لا يؤثر على الانسان ولكن على المجتمع والسكان جميعهم . ان هؤلاء الكتاب لا يهتمون بالانسان الا فى حدود التغيرات التى يمكن أن تطرأ عليه بسبب التكنولوجيا الذى أصبحت تسود العالم . وفى كتاب « ١٩٨٤ » « لاورويل » ، قرأ باهتمام عن مؤثرات وتصرفات « وينستون سميث » ولكن ما يدهشنا حقا هو رد الفعل تجاه الاضطرابات الخارجية الذى يجب أن يجاوبها .

ان هذا النوع الاخير من الأدب يحتاج الى بعض التغيير . هذا التغيير هو نوع من المثابرة يوجد فى التاريخ الانسانى ولكنه يظهر فى فترات أكثر من غيرها خاصة تلك الفترات المرتبطة بالعلم والتكنولوجيا كما هو الحال الآن . لذلك نرى كثرة الأعمال الأدبية من هذا النوع التى تتحسن لتحتل مكانة عالية . ان هذا النوع متمتع بشعبية لأن أقدار الأشخاص تفقد أهميتها عندما يكون مصير الشعوب خاضعا لاكتشافات علمية وتكنولوجية جديدة .

واذا كان هذا النوع الجديد من الادب لم يحز على الاهتمام الذى يستحقه فذلك لأن عددا كبيرا من القراء يجهلون طابعه ويعتقدون أنه نفس نوع الأدب الذى عرفوه حتى الآن . ولكن الخيال العلمى — مادام هذا هو اسمه — هو نوع من الأدب ينتشر بسرعة فائقة .

مركز مطبوعات اليونيسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
رسالة في إثراء الفكر العربي

○ مجلة رسالة اليونسكو

○ المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية

○ مجلة مستقبل التربية

○ مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف

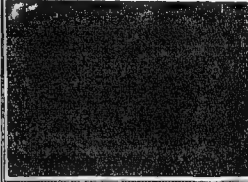
○ مجلة (ديوجين)

○ مجلة العلم والمجتمع

هي مجموعة من المجلات التي تصدرها هيئة اليونسكو بلغاتنا الدولية
تصدر طبعا باللغة العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة متخصصة من الأمانة العربية.

تصدر الطبعة العربية بالإعانة من الشبكة القومية لليونسكو وبمبادرة
الشعب القومية العربية ووزارة الثقافة والإعلام بمبادرة مصر العربية.

بيت الأدب والمسرح والسينما مقارنات غير مستساغة



من الحقائق البديهية أن الصلات فيما بين الأدب والعروض المرئية كثيرة ومعقدة ومتنوعة خصوصا اذا فكرنا في الأدب بمعناه الواسع ولم يغيب عن بالنا ذلك التنوع الهائل في صيغ العروض ، والواقع أن هناك عدة مخاطر تكمن في انتظار كل من ينبرى - على مستوى المقارنة - لمشكلة الصلات بين العمل الأدبي والعمل المقصود به أن يشاهد كعرض بصرى .

فمن ناحية ، يوجد التأثير « الانطباعي » أو النقد الذاتى ، الذى يستطيع ممثلوه - وهم لامعون فى الغالب - أن يثبتوا الشئ أو تقيضه على حد سواء ، ويتمثل خطر ثان فى الثقة بمنهج واحد لا غير ، واعتباره جديرا بالتقدير لسابق تجربته ، أو مؤذنا بمستقبل واعد لابداعه وخروجه عن المألوف . وفى الحقيقة فان قدرا معنيا من الانتخابية (١) - ولا نقول بمنهجية عالية - يبدو مرغوبا فيه وضروريا لتحليل مثل هذه الظواهر الغنية المتباينة .

(١) يقصد بالانتخابية عدم التقيد بنظام منهجى واحد فى مجال النقد أو الفلسفة وما الى ذلك ، بل الأخذ بأفضل ما فى هذه الأنظمة جميعا دون الالتزام بواحد منها . (الترجم)

بقلم : بتادوين كاوزان

ولد عام ١٩٢٢ ، دراسات أدبية في بولندا وفي فرنسا
(دكتوراه في الآداب عام ١٩٦٤) عمل مديرا بالتبائية للمركز
الباريسي للاكاديمية البولندية ثم مديرا للبحوث في مركز
الفنون بوارسو وأستاذا بجامعة كاتين . وتشمل اهتماماته :
الآداب الفرنسي والمشرق في القرن التاسع عشر والقرن العشرين
والآداب المقارن .

ترجمة : محمد عزب

دبلوم المعهد العالي للفنون المسرحية ، قسم الآداب المسرحية ،
مدير بالمركز القومي للموسيقى العربية .

من ناحية أخرى فهناك مصدر آخر للتشويش واللبس في الدراسات المقارنة
في الآداب والانتاج المسرحي والسينمائي ، وأعني بذلك تمحيصها كما هي دون أن
نضع في اعتبارنا زمن ظهورها أو بدون أن نحدد في وضوح معالم المراحل المختلفة
التي مرت بها ، والآن . . . فاننا لو سلمنا بأن الوجود ينطوي على الاستمرارية في
الزمن ، فمن الواضح أن وجود تعبير فني أي - من حيث كونه نوعا من المعالجة -
يتألف من مراحل عدة منذ الانتاج حتى الاستهلاك ، ولكي نتحاشى أي غموض
أو التباس ، وحتى نضع في المقارنة كل ما هو قابل للمقارنة فحسب ، فنسوف تبرز
في دراستنا المراحل المتعاقبة في حياة نص أدبي وعرض مسرحي وفيلم سينمائي ،
كما أن المصطلحات على نحو الإبداع (أو الانتاج) ، والتدوين ، والتنفيذ والاصدار
(أو التوصيل) ، والادراك (أو التلقي) ثم أخيرا التفسير (أو فك الرموز) سنوف
تعاود الظهور بين الفينة والأخرى خلال مسار هذه العملية التطورية .

وفيما يتعلق بالآداب فهو يتسم بكونه ظاهرة مزدوجة . . . بكونه فريدا لا نظير له
في جوهره من ناحية ، وثنائية وجوده من ناحية أخرى . ولكي نوضح ذلك نقول
أن جوهر كلفة الأعمال الأدبية إنما هو الكلمة ، ولا يعني هذا أن كل الكلمات تعد

أدبا ، ولكن الأدب لن يكون أدبا الا بالكلمات على وجه التحديد ، ومع ذلك فهي تظهر في صيغتين مختلفتين : منطوقة أو مكتوبة ، ويصدق ذلك على كافة مراحل الانتاج الأدبي .

ولنبداً بالإبداع ، ويكون واردا بالضرورة في حضارة لا تملك لغة مكتوبة ، أو اذا كان المبدع - كالشاعر - لا يعرف أو لا يريد أن يستخدم صيغة مكتوبة ، ويحدث في بعض الأحيان أن يصبح الإبداع الأدبي مروياً لأسباب مادية معينة ، ألكسندر دوماس على سبيل المثال كان يعلى قصصه على أمناء سره مستهدفا الانتاج الكثيف ، كما أن توماسي دي لا مبيدوسا قد سجل قصصه الأخيرة على أشرطة التسجيل لشدة مرضه وإعائه وعدم قدرته على الإمساك بقلمه . وقد يحدث في بعض الأحيان أن يصبح الإبداع المنطوق صيغة تعبير جيدة الصقل ، وفي هذا يرد على خاطرنا الارتجال الشعري الذي كان شيئا أثرا لدى بعض شعراء الرومانسية نذكر منهم بوشكين وميكيفتش ، كما نذكر أيضا مسابقات الشعر والخطابة .

ومهما يكن . . ففي أغلب الحالات تحدث عملية الانتاج الأدبي من خلال وسيط هو الكتابة ، طارحة جانبا التعبير المنطوق . ودون أن نمضي في سيكولوجية هذه العملية التي لا تعيننا هنا ، ودون أن نذهب الى ما يحدث في ذهن المؤلف إبان تطور فكرة عمل أدبي ونموها في ذهنه علينا أن نقر بأن عملية الإبداع بالنسبة للغالبية العظمى من المؤلفين إنما تتم من خلال الكتابة ، ومن الجلي أن خلطا بين الحالتين قد يوجد ، عندما يصيغ الكاتب أفكاره بصوت مرتفع وهو يسجلها على الورق : كما أن التعبير المنطوق قد يسبق اشارات الكتابة أحيانا وقد يتبعها أحيانا أخرى .

ويقودنا ذلك الى ظاهرة ينبغي أن نميزها من الإبداع ، ألا وهي التدوين ، فلكي تظل لحظة الإبداع الزائلة وتنقل الى المستهلك ، ولكي تنتشر في كل الأرجاء وتبقى عبر الزمن ، فقد بحث الكلمة دائما عن سبل تثبيتها وحفظها وتجسدها ومن ثم تدوينها ، هذا عدا الآداب المروية التي حادت عن هذه القاعدة ، بأن وثقت في ملكة الاستذكار - لدى الشاعر نفسه - في نشر نتائجها في دائرته اللصيقة وسامعيه المباشرين . ولا شك أن الكتابة هي أعظم وسائل التدوين عالية . فعبر العصور والحضارات لجأت الى الرموز زالى وسائل دعم مادية أخرى بالغة التنوع . وعلى أى حال فقد أصبح تحت تصرفنا الآن وخلال قرن من الزمان الوسائل اللازمة لكي نصون وننشر نصا مرويا أو عملا أدبيا دون أن نلجأ الى التدوين ، فهناك الوسائل التقنية التي تسمح بتسجيل الصوت ونسخه ونشره منذ اختراع الفوتوغراف حتى الراديو وشريط التسجيل .

ولنتنقل الآن الى المرحلة التالية في وجود العمل الأدبي وتوظيفه ، وهي المرحلة التي نطلق عليها التوصيل أو الإصدار . هناك سبيلين لنقل أى نص أدبي الى المستهلك وهما الرواية والكتابة ، والسبيل الأول يقتضى استخدام الموجات الصوتية أو علم

الصوتيات ، ويستخدم فيه الصوت بالضرورة . واعتمادا على الوسائل التقنية في التوصيل فنحن لدينا الصوت وحده (في التلاوة المباشرة) والصوت بالإضافة الى الاسطوانة على هيئة قرص أو مجسم اسطواني ، والصوت مع موجات الراديو الكهربائية ، والصوت وشريط التسجيل المغنطيسي . . . وهلم جرا . أما النقل المكتوب فيستخدم مساحة أو مسطحا ثلاثي الأبعاد يمثل رموز الكتابة ، وعلينا هنا أن نضيف طريقة استثنائية أخرى في نقل نص ما وهى الطريقة الايمائية للصم البكم .

وبالنسبة « للتلقى » بوجه عام فسوف نجد نفس الثنائية التي توجد على مستوى « الإصدار » ، ويقتضى الإدراك اما قناة السمع (الصوتيات) أو قناة الرؤية (البصريات) أو كليهما معا في الوقت نفسه ، مثلما يحدث عندما يصفى مستمع مدقق الى مسرحية هاملت في الراديو أثناء قراءته للنص ، وهنا يجب أن نشير الى أن العمل الأدبي قد يتم ادراكه من خلال وسيلة ثالثة هي قناة الحس وأعني بها اللمس وذلك عندما يقرأ أحد العميان كتابا على طريقة برايل وحينئذ لا تقتضى العملية عيناه أو أذناه .

وأود هنا أن أشير الى فارق آخر لا يقتضى ثنائيات النطق والكتابة أو السمع والابصار وهو فارق يبدو لي في غاية الأهمية ، ففي الحقيقة يوجد نوعان من التوصيل والتلقى للعمل الأدبي ، نوع يستخدم الوسائل التي لا تحتاج الى دعم مادي ، كذلك التي تستخدم الصوت أو الموجات الكهرومغناطيسية . فإذا أخذنا نصا شعريا نستمع اليه سردا حيا أو من الراديو ، فهو من فم السارد الى آذاننا عبر الهواء ولكنه ليس مجسدا ولا يشغل حيزا ، ومن الناحية الأخرى فإن كتابا يضم هذا النص ، ومثله اسطوانة أو شريط مسجل عليهما النص نفسه ، يعتبران شيئا أو جسما ربما كان ثقيلًا ولكنه يمتلك ميزة سهولة القبض عليه بواسطة حامله .

فإذا ارتقيننا بهذا الفارق الذي يبدو عاديا ، سنجد أنه في حالة الاستماع الى الراديو حيث يكون المذيع مستقلا تماما عن المستهلك ، فعلى الأخير أن يذعن للإيقاع وللامتداد الزمني للذين تفرضهما الإذاعة ، والشئ الوحيد الذي يستطيعه هو أن يحول مؤشر الميناء ليقطع عملية الإرسال ، ولكن من المحال أن يتوقف أو أن يعود الى الوراء أو يستمع مرة أخرى الى فقرة ما : بل العكس تماما من كل ما هو ممكن عند تلقى العمل الأدبي من خلال كسب أو شريط حيث يكون الوقت وتنظيم عملية الإدراك محكومين بواسطة المستهلك تماما . ان الفارق الذي عرضنا له للتو لن يمضى دون نتيجة بالنسبة لعملية التفسير (بمعنى كشف الغموض وفك الرموز) . ومن الملائم جدا أن نميز بين التفسير والإدراك لسبب وجيه هو أن الانسان ربما استطاع أن يدرك نصا حتى بلغة لا يفهمها ، مادام فهم هذا النص وتفسيره يعتبر عملية مركبة تمتد في الزمن وتعتمد على الكثير من العوامل الجوهرية والعرضية ، ومن هذه العوامل على وجه الدقة امكان تهيئة أنفسنا مع العمل الذى نحن بصددده ، بأن نعيد قراءته أو سماعه وبأن نعمن النظر فى أدق وأصغر تفاصيله ، فمن الواضح إذن أن التجسيد المادى لعمل أدبي أى « إدراك » يمكن أن يحكمه المستهلك ، هو وحده الذى يمنح

الظروف التي تؤهل لتفكير وتفسير عميقين ومن حسن الحظ أننا مازلنا نعيش تحت نفوذ تلك المقولة الأدبية «لأن تستشير كتابا فهو أمر سهل» . وهكذا نجد أن الأشياء تصبح أكثر يسرا عندما تكون موضوعا لعرض مرئى .

لقد رأينا أن جوهر أى عمل أدبى (بما فى ذلك الدرامى) هو الكلمة ، وأن وجودها قد يأخذ إما صيغة مكتوبة أو منظوقة . ومن وجهة النظر هذه فإننا نتساءل : ما هى مميزات مشهد مسرحى بمعناه : دراما وأوبرا أو باليه أو عرض إيبائى صامت ؟ أن جوهر أى عمل مسرحى هو المادة أو الشيء الفعلى المعروض للمشاهدة ، وأن وجود العرض المسرحى يتحدد بربط المكان بالزمان من خلال الحركة . والآن فلنفحص المراحل المختلفة لوجود عمل مسرحى ثم توظيفه . أن انتاج عرض مسرحى إنما هو عملية مسهبة وغير متجانسة وتكاد تكون جماعية دائما (باستثناء ما يسمى عرض الرجل الواحد one-man show حتى خارج العالم بالانجليزية) . وما يعيننا هنا هو تحديد اللحظة التي يتم فيها انجاز أو انبثاق أحد أعمال الفن المسرحى ، هل نسلم أن مشهدا مسرحيا يمكن أن ينبثق لحظة هذه التجربة أو تلك ؟ ولو أن الأمر كذلك فأيهما تكون تلك التجربة ؟ . هل هى متروكة للمخرج كي يقررها ؟ ولكن المخرج غالبا ما يحار هو نفسه عند هذه النقطة . هل حضور أحد النظارة هو الذى يحدد حقيقة هذا الانبثاق ؟ ولكن حتى فى التدريبات (التجارب) فهناك بعض المشاهدين وإن كانوا فى أعداد محدودة . . . وهل أول عرض جماهيرى هو الذى يحدد المقاييس ويقررها ؟ ولكن الصحافة فى بعض البلدان لا تدعى الى العرض الأول ولكن الى الخامس بل وأحيانا العاشر . الواقع أن عملية الإبداع لا تتوقف البتة فى مجال العرض المسرحى ، والعمل المسرحى لا يكون نهائيا أبدا ، فهو ليس بثابت أو غير قابل للتغيير، بل يمكن أن يتغير من ليلة لأخرى .

إن ما هو حقيقة موضوعية خاضعة للتحليل العلمى هو عرض مفرد فى ليلة مفردة ، مما يعتبر نموذجا وحيدا وهدفا للعرض المسرحى . . . هدفا يمكن أن يعاد بناؤه وإن يعاد تقديمه كل ليلة وربما حتى مرتين فى نفس اليوم .

فعمد لحظة مفررة ومكان معين يقدم فيهما العمل المسرحى يحدث الاصطدار ، وحيث أن العرض المسرحى يشاهد بواسطة الجمهور ، فينبغى التأكيد على أن عمليتى الاصطدار والادراك تتزمان دائما فى حالة العرض المسرحى ، وهذا هو ما يميز العروض المرئية من الأدب ويشكل واحدا من أهم سماتها .

وما دمنا قد راعينا جانب منتج العمل المسرحى فعلىنا أن نفكر أيضا فى شأن مستهلكه . أن ادراك أى عمل مسرحى يكون بصريا بالضرورة ، كما أنه سمعى فى الوقت نفسه ، ولكن القناة الصوتية تكون اختيارية أحيانا . ففى حالة التمثيل الإيبائى الصامت أو حالة مشاهد مصاب بالصمم ، ينحصر الادراك فى القناة البصرية وحدها ، ومما هو من الأهمية بمكان فى عملية استهلاك أحد أعمال الفن المسرحى ، ومما يميزها عن قراءة نص أدبى ، هو أن ايقاع عملية الادراك وسرعتها إنما تفرض بواسطة المؤدى، فتحن كقاعدة عامة لا تقاطع عرضا لكى تقول للممثل « أعد مرة أخرى ، فاني لم أفهمها

تماما « أو « كرر هذه الإيماء فقد كنت أنظر الى زميلك » ، ولما كان المشاهدون ملزمين بمتابعة إيقاع العرض فإن المسرح يحرك انتباههم ويشحذ ادراكهم الحسى ، ورغم ذلك فليس بمقدورنا أن ندرك كافة الاشارات الصادرة عن « ماكينه التحكم الأوتوماتى » هذه ، ألا وهى العرض المسرحى ، ومادام المسرح يتيح هذا المجال البصرى الممتد ، وذلك العدد الكبير من المؤدين فى الغالب ، وكل هذا الثراء والحركة فى عناصر الرسم المنظورى ، فإن المتفرج مطالب دوما بأن يختار متابعة واحد أو آخر من مسالك الإدراك ، فالإدراك هنا انتقائى بالضرورة تختلف نتائجه بين متفرج وآخر ، بل أحيانا بالنسبة للمتفرج نفسه بين ليلة وأخرى عندما يقرر مشاهدة نفس الرواية أكثر من مرة .

ان حقيقة تلك « الانتقائية الإدراكية » التى لا تفرض الى هذا الحد فى أى مجال فنى آخر - سواء أكان أدبا أم رسما أم موسيقى - للتأثير على عملية التفسير (أو فك الرموز) التى كنا جريصين أن نميز بينها وبين عملية الإدراك . وحتى عندما يكون الأمر متعلقا بعمل أدبى فى صيغة مكتوبة فإن عملية التفسير تبرهن على أنها نوع من الكدح الشاق الذى تعتمد نتائجه النهائية على عوامل كثيرة ، أما فى المسرح فإن هذه العملية تكون أكثر تعقيدا من ذلك ، أولا بسبب الميزات الحسية العديدة التى تتدخل فيها ، ولسبب المستويات المتعددة ذات الدلالة وعلاقاتها المتبادلة ، ولحقيقة أخرى أيضا وهى أن المتفرج مضطر لإدراك العمل المسرحى من خلال حدود زمنية صارمة ومحددة سلفا .

وهكذا نجد فى المسرح أن حرية إدراكية معينة فى المكان تتحد الزامية إدراكية فى الزمان ، وهنا تكمن الجدلية المنطقية فى الظاهرة المسرحية ، هذه المعضلة التى تحتاج الى دراسة شاملة من قبل رجال المسرح .

نأتى الآن الى مشكلة أخيرة تتعلق بالفن المسرحى وهى مشكلة التدوين ، فمن الممكن أن نتغلب على طبيعة العرض المسرحى سريعة الزوال بواسطة التدوين ، وهى الوسيلة التى نجحت تماما فى عالم الكلمة ، حتى أن الكتابة فى أغلب الحالات قد صارت لها الغلبة على الصيغة المنطوقة (الرواية) .

لقد تعددت المحاولات فى مجال تدوين النشاط المسرحى (التعبير الصوتى والحركة الجسمانية) وذلك بمساعدة رموز الكتابة ابتداء من القرن السادس عشر ، حتى توصلت فى أيامنا هذه الى نتائج هامة خصوصا فى مجال الرقص (ونذكر هنا تصوير الأشياء المتحركة kinetography لروودولف فون لابان) ، ولم يكن هدف هينذه المحاولات تسجيل وجوه معينة من العروض المسرحية بقصد تخليدها فحسب ، بل أيضا لتسهيل إعادة بنائها لهؤلاء الذين لم تسبق لهم رؤيتها ، على النحو الذى يمكن أن تقدم به معزوفة موسيقية من خلال النوتة الموسيقية .

وهناك وسيلة أخرى لتخليد عمل مسرحى ، وأعنى بها الكاميرا أو شرائط

الفيديو . وفى هذه الحالة لا تكون المسألة مسألة تدوين - مادامت العملية لا تقتضى نظاما للرموز - وانما استنساخ الكترولنى أو فوتوغرافى قد يكون مصحوبا بالصوت مثبتا على فيلم أو شريط مغنط ، ولنعترف بأن التسجيل الذى يستجيب للمقاييس الوثائقية الصارمة يكون نادرا : كاميرا غير متحركة موضوعة فى مكان ثابت ومنظر كامل يضم المشهد برمته ويتوافق مع الظروف الادراكية للمشاهد فرد .

وفى معظم الحالات فان منشئ ذلك التسجيل للعرض مسرحى يرى نفسه « كمبدع مشارك » فهو يغير من المستويات ووجهات النظر ، ويستخدم عدة كاميرات ، ويجمع أجزاء الفيلم ويربط فيما بينها ، وتكون النتيجة عملا فنيا تلقائيا وذاتيا بالنسبة لأصل العمل .

وهنا تنهض مشكلة جديدة أو قاعدة أساسية : فجوهر وجود عمل مصور يختلف عن جوهر وجود عمل مسرحى . وتقودنا هذه الفكرة الى القسم الثالث من دراستنا وهو السينما . ان جوهر أى عمل سينمائى هو صورة ثنائية الأبعاد للأجسام والأشياء - حقيقية كانت أم وهمية . وجودها رهين بدعم مادى يمكن أن يعيد تكوين الحركة أو بالأحرى تقليدها .

دعنا الآن نلقى نظرة أكثر اقترابا على المراحل المختلفة فى وجود فيلم سينمائى . بادئ ذي بدء الإبداع ، وهو يقع فى خطوتين رئيسيتين : تصوير المشاهد ثم تجميع أجزاء الفيلم وتولييفها . والشئ الهام فى السينما هو أن عملية الإبداع تنتهى بالضرورة فى صيغة ثابتة ، فى شئ مادى هو الفيلم أو الشريط المغنط . والعمل السينمائى لا يمكن أن يوجد أو يصدر دون هذا الشئ وذلك على العكس من العمل الأدبى . وعند هذا المستوى فان ما يميز الفيلم السينمائى عن العمل المسرحى هو أن الجسم المادى أو الشئ الحقيقى يشكل دعامة الإبداع فى العمل المسرحى ويقدم فى لحظة الإصدار ، بينما الشئ الحقيقى فى السينما انما هو عاقبة للانتاج ودعامة مادية للإصدار .

ويأخذ الإصدار طريقه - كما هو فى المسرح - فى الزمان والمكان ، ولكن فى مكان ثنائى لا ثلاثى الأبعاد ، كما أن الفارق الهام بينه وبين المسرح هو أن الإصدار المتعاقب للفيلم السينمائى نجده متماثلا دون أى تغيير ، اللهم الا لأسباب تقنية مثل نوعية الفيلم أو جودته .

ويتزامن الإصدار والادراك ، ولم تزل للسينما سمة أخرى تشترك فيها مع المسرح ، وهى أن الادراك فى العمل السينمائى مرئى ويحتمل أن يكون سمعيا أيضا . ومن جهة أخرى فان إيقاع الإصدار والادراك أقل تقييدا مما هو عليه فى المسرح . فمن الممكن أن نمضى فى متابعة فيلم سينمائى كما هو الشأن مع الكتاب ، وأن نوقفه ، وأن نعيده ، وأن نعاود النظر فى سلسلة اللقطات هذه أو تلك . حقيقة انها عملية تتطلب وسائل تقنية خاصة . وحتى وقت قريب كانت قاصرة على المحترفين ، ولكنها صارت أخيرا متاحة أيضا للهواة بعد دخول أجهزة الفيديو كاسيت .

كذلك ، ومن موقع الإدراك فإن هناك فارقا رقيقا وعميقا جدا من الناحية الفنية بين العرض المسرحي والعرض السينمائي ، فعلى العكس من المسرح حيث مدى الرؤية العريض بوجه عام ، هذا المدى الذى يسمح ويتطلب حركة إدراكية للعين عبر المسرح ، نجد أن السينما تمتلك الوسائل التى تقودنا الى نقطة ما فى رؤيتنا (بواسطة تلاشى المنظر وتداخل آخر ، تغيير المستويات ، تجوال الكاميرا ، ارجاع الأحداث ، توليف المناظر .. الخ) ، ولنستخدم هنا مثلا بسيطا جدا ، فخلال حوار ما على المسرح يقع على عاتق المشاهد أن يقرر تركيز اهتمامه على واحد أو آخر من المتحدثين أو كليهما فى نفس الوقت ، أما فى السينما فإن المخرج هو الذى يقرر ذلك ، يقرر اذا كنا سنرى فى مقدمة الصورة وجه المتكلم أم وجه المخاطب . وبدون التخلّى عن المشهد الشامل أو حتى عن قدر معين من المبالغة فى هذا المعنى ، وذلك بقدم الشاشة العريضة وشاشة السينما سكوب فقد يصبح بمقدور السينما أن تفرض علينا طريقا إدراكيا على نحو أكثر فاعلية مما يستطيعه المسرح .

والحالة الأخيرة ليست دون مضمون يتعلق بتفسير العمل السينمائي ، ونستطيع أن نؤكد أن فك رموز فيلم وإشاراته بوجه عام ، تبسطها حقيقة أن المتفرج يجد نفسه أفضل توجيهها فى إدراكه مما يكون عليه عند مشاهدة عرض مسرحي ، وأن باستطاعته مشاهدة الفيلم عدة مرات فى صيغته الموضوعية غير المتغيرة ، وبالإضافة الى توجيهه إدراكى فى المكان أكثر تأكيدا فى الفيلم مما هو عليه فى المسرح توجد أيضا امكانية إدراك أقل تقييدا فى الزمان .

ولا تنهض أى مشكلة للتدوين فى مجال السينما كما هى الحال فى الأدب والمسرح ، فالعمل السينمائي مجسد ماديا بالضرورة ، فهو مثبت على شئ حقيقى . (الفيلم أو الشريط) وبدون ذلك لا تقوم له قائمة ، فهذا الشئ نفسه هو الذى ينتحل صفة العملية التدوينية .

وفى هذه الأيام أصبح من غير الممكن الحديث عن المسرح والسينما دون التفكير فى ظاهرة التلفزيون ، ولنحاول تطبيق عدة أفكار مما استخدم حتى الآن فيما يتعلق بالمسرح والسينما ، وسوف نحدد أنفسنا فى العروض التليفزيونية كإنتاج فنى دون أن نأخذ فى الحسبان الإذاعات المكرسة للمعلومات والتقارير الصحفية والأخبار اليومية والاعلانات ، برغم أن كل هذه القطاعات من البرامج التليفزيونية يستحق انتباه النظريين ، كما سبق أنها ألهمت عديدا من الدراسات نذكر منها دراسة لـ « مارتن إيسلين » حول اعلانات التلفزيون كنوع درامى خاص . ولكن ملاحظتنا سوف تكون أكثر تحديدا .

لقد تأملنا فى جوهر وجود الأعمال الأدبية والمسرحية والسينمائية ، ومن هذه الوجهة فإننا نتساءل كيف يظهر عمل تليفزيوني ؟ وبقدر ما لمادته أو جوهره من شأن فإننا نستطيع أن نستخدم حرفيا الصيغة التى اقترحت للسينما : صورة ثنائية البعد.

للأجسام والأشياء حقيقية أو وهمية . أما بقدر ما لوجود العرض التلفزيونى من شأنه أن الموقف يصبح أكثر تعقيدا ، فأولا وقبل كل شيء ينبغى أن نميز بين الأنماط المختلفة للإصدار من وجهة نظر فنية ، وهنا سوف نجد ثلاثة أشكال رئيسية مختلفة يجب تأملها .

أولها إرسال تلفزيونى مؤجل ، وينقل فيه التلفزيون صورا وأصواتا سابقة التسجيل . وتقرب هذه العملية من عملية نشر الأفلام السينمائية عبر التلفزيون . التى لا تعدو فى الحقيقة أن تكون ما يطلق عليه « التليسينا » . وهكذا فإن الإذاعة التلفزيونية المؤجلة تتجسد فى شيء حقيقى - نشأ من إنتاج ودعم الإذاعة التلفزيونية - شيء يسمح بإعادة تشغيله كما هو الحال فى السينما . ومن المؤكد أنه فى الأعمال التلفزيونية الأصلية ، وقد تكون هناك فروق تقنية وفنية على مستوى الإبداع بالمقارنة بالعمل السينمائى (تفرضها الأبعاد المنقوصة للشاشة وتسمح بها كاميرات التلفزيون الالكترونية) ، وربما تكون هناك أيضا فروق على مستوى العملية الإدراكية (طول الإذاعة التلفزيونية) ، ولكن وجود إذاعة تلفزيونية مؤجلة - وهى تلك التى سبق تسجيلها سلفا يمكن تمييزه بصعوبة بالغة عن الفيلم السينمائى .

الشكل الثانى : النقل المباشر لعرض مسرحى - كعروض المنوعات والسيرك . الخ - منقولة من المكان الذى تقدم فيه (مسرح ، عراء ، خيمة) ، وفى هذه الحالة فإن الإبداع أو الإنتاج يستجيب للمعايير الخاصة بالعروض المسرحية ، وتكون عملية التوصيل مزودة الحال تجمع بين صفات تلك التى تختص بالعمل المسرحى ، وتلك التى تختص بالعمل السينمائى أيضا ، أما فيما يتعلق بعملية الإدراك فتتسم بالصفات الخاصة بأى عرض ينشر من خلال التلفزيون . ومن ناحية وجود العمل نفسه فإننا نجد أنفسنا أمام عمل مهجن يجمع بين معايير كل من العاملين المسرحى والسينمائى .

الشكل الثالث : وهو النقل المباشر - وهو غالبا ما يكون من استوديوهات التلفزيون - لعرض أعد خصيصا لكى يتلفز ، فما هى المراحل المتعاقبة فى وجود عمل من هذا الطراز ؟ ، إن عملية الإبداع تقع بين العمل المسرحى والعمل السينمائى ، لا فى جميع اللقطات والربط فيما بينها مثلما يحدث عند إنتاج فيلم سينمائى ، ولكن هذه العملية تستبدل باستخدام عدة كاميرات ، وفى اللحظة التى يؤدى فيها هذا العمل وينقل يتم تجديده أيضا على نحو دقيق ، ولا يوجد أى غموض أو التباس كما هو الشأن فى المسرح . وتكمن مواصفات هذا النمط من النقل التلفزيونى فى حقيقة أنه نموذج فريد أكثر تأكيداً من المسرح ما لم يكن العرض مسجلا ، ولكن فى حالة إعادة نقله من خلال تسجيل فإننا نجد أنفسنا مع الشكل الأول من تصنيفنا وهو ما أطلقنا عليه الإرسال المؤجل . أما بالنسبة لعملية الإدراك فهى ذات صفة مزدوجة ، فبالنسبة للمشاهد الذى يحضر العرض فى استوديو التلفزيون (أو فى أى مكان آخر) فإن هذه العملية تماثل عملية إدراك العمل المسرحى ، أما بالنسبة

للمشاهد الجالس أمام جهاز التليفزيون فلعلمية الإدراك حينذاك الخصائص التي تتوافر في إدراك أى نقل تليفزيوني آخر .

ولكي نستخلص خاتمة لهذه الملاحظات التي تختص ببرنامج تليفزيوني ، فقد نقترح أن الشكل الثالث الذي أوردناه في تصنيفنا هو وحده الذي يقدم عددا معينا من السمات التي يمكن أن تعتبر مواصفات للتليفزيون . ومهما يكن فعلينا أن نفرق بين هذا الشكل الأخير - النقل المباشر من الاستوديو لعرض أبداع خصيصا للتليفزيون - لا يغير من حقيقة أن العمل المتلفز يطابق من ناحية جوهره العمل السينمائي ، أما من ناحية وجوده فهو ذو طبيعة مختلطة تجمع ما بين المسرح والسينما .

لقد حان الوقت الآن لكي نحرز ما هي نتائج ما توصلنا اليه في اختيار المناهج الملائمة للدراسات المقارنة في الأدب والعروض المسرحية ، وكيف أن معيار الفوارق بين المراحل المختلفة في وجود هذا العمل أو ذاك هو الذي يحدد الخيارات المنهجية ، وهل يلزمنا المنهج المختار بأن تنشبت بمرحلة بعينها من وجود وتوظيف عمل أدبي أو عرض مرئي ؟

بين تنوع المناهج الشائع الآن في العلوم الانسانية ، لدينا اتجاهان احدهما تاريخي والآخر تركيبى .

ولنبداً بالثاني ، وانى افضل ألا استخدم مصطلح التركيبية ، وأوثر على ذلك الحديث عن نزعة منهجية معينة . ففى مجال علم الجمال الآن ، نجد أن المناهج التركيبية تتعامل مع جوهر العمل وماهيته بصفة خاصة ، ففى تحاول أن تحلل العمل فى حد ذاته ، وان تتعامل معه فى حد ذاته أيضا دون أن تضع فى الاعتبار بيئته أو ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، كما أنها تسعى لفصل جوهر العمل مؤثرة ذلك على متابعة العملية الوجودية ابتداء من حمل الفكرة والابداع حتى الإدراك والتوظيف الاجتماعى بالنسبة لآى إنتاج أدبي أو فنى . ومهما يكن الأمر فطالما أن هذه العملية المنهجية موجودة سواء أردنا أم لم نرد ، وطالما أنها حقيقة موضوعية ، فان أى محاولة لفهم عمل أدبي أو فنى لابد وأن تلتزم بمراعاتها عند مرحلة معينة فى وجود العمل ، وهذه المرحلة بالنسبة للتركيبيين لابد وأن تكون تفسير العمل وفك رموزه .

وعلى النقيض من المناهج التركيبية فان تلك المسماة بالتاريخية تهتم بمراحل مختلفة من حياة العمل على وجه التحديد ان لم يكن بها كلها (بما فى ذلك ما قبل وجوده) : فى نشوئه وفى ظروفه وفى مولده وكذلك فى استمرار بقائه عبر القرون والقارات ، ونحن لن نتحدث هنا عن افضل ما عرف من فروع هذا المنهج : تاريخ الأدب (أو أدب التاريخ وهو ليس نفس الشيء) وتاريخ المسرح وتاريخ السينما ثم التاريخ المقارن لهذه الميادين بطبيعة الحال ، وثمة مثال آخر لعله يشهد أنه أكثر إفادة وهو الدراسات الاجتماعية Sociology ، وتبدو أهداف هذا الفرع المنهجي متعددة تعدد أدواته نفسها .

ان « سوسيولوجية » الكاتب ومثلها « سوسيولوجية » الممثل اذا عالجتا نتاج عملها من أدب أو فن مسرحي أو سينمائي تنظر اليه من ناحيتي الابداع والتوصيل بنفس القدر من الاعتبار . وعلى أى حال فهي تتطلب بصفة خاصة القرائن الاجتماعية والتاريخية الخاصة بالانتاج الفني ، وبمعنى آخر بكل ما يحيط بالعمل من أشياء : الحياة الأدبية في العصر ، وجماعية الممثلين (كفرقة أو حرفة) ، وبقصد ما يعنى الباحث الاجتماعي الذي يدرس الصلات فيما بين الممثلين والمشاهدين ، فهو يجد نفسه مجابها بعمل مسرحي في نفس لحظة توصيله وتفسيره المتزامنين ، وهناك من البحث الاجتماعي ما يوجه الى عملية التوصيل ودورة الابداع الأدبي أو الفني : كنشر الكتب ، والانتاج المسرحي وصناعة السينما . كما تهتم « سوسيولوجية » الجماهير – أدبيا ومسرحيا وسينمائيا – بالعمل من ناحية ادراكه وتفسيره (واحد ووسائلها الناجحة احصاء الرأي العام) ثم من ناحية استمراره في هذا المحيط الثقافي الاجتماعي – أم ذاك ، ومهما يكن فان ارتياد مجال الأدب والعروض المسرحية باستخدام المناهج الاجتماعية لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يجب أن تضيف اليه دراسة العلاقات فيما بين مضامين الروايات والمسرحيات وبين الأطر الاجتماعية الفعلية ، بالاضافة الى دراسة وظيفة الأدب والمسرح في مختلف أنواع التراكيب الاجتماعية وهي الدراسة التي توسع على نحو ملحوظ من الأطر – المتغيرة عبر الزمن – الخاصة بمحاولة فهم مرتبط بالمنهج الاجتماعي لعالم الأدب والعروض .

وهذه ليست خصوصية تفرد بها الدراسة الاجتماعية وحدها ، فان أى منهج يتطلب أن يكون تاريخيا ، أو على الأقل لا يرفض التاريخية في دراسة الأعمال الأدبية والمسرحية لهو موضوع لما يجب أن نطلق عليه « المتغيرات التعاقبية المزدوجة »
Double diachrony

فمن ناحية توجد المتغيرات التعاقبية الصغرى Smoudiachromy وهي المراحل المتواصلة التي تؤكد وجود العمل من ابداع وتوصيل وادراك وتفسير ، وهي المراحل التي سبق أن اسهمنا فيها بما يكفي . وفي الناحية الأخرى توجد « المتغيرات التعاقبية الكبرى » وهي حياة العمل عبر القرون ، حياة تبدأ في بعض الأحيان قبيل لحظة الانتاج (عندما يكون الأمر على سبيل المثال استثمارا لموضوع من الاساطير أو من الكتاب المقدس وهو مجال للبحث أثير لدى الكثيرين من المهتمين بالدراسات المقارنة) ، حياة تحظى بقبول الاجيال التالية . وتستمر في وعيها ، وعلينا هنا أن نلاحظ أن المتغيرات التعاقبية الأخيرة ليست ممتدة في كل الأحوال وتكاد تنعدم في حالة الأعمال المعاصرة . ويقدر ما تعنيه الدراسات المقارنة في الأدب والمسرح والسينما (كالأعداد السينمائي للقصص على سبيل المثال) فهي محصورة بالضرورة في قرنا الحال .

ما هو دور ومكان « دراسة العلامات أو الرموز Simiology » في سلسلة المناهج المطبقة مع الظواهر الأدبية والمسرحية والسينمائية ؟ وقبل كل شيء ما هو

موقفها عندما تجاهبها تلكا النزعتان المنهجيتان اللتان أوردناهما : التركيبية ،
وتقريباً التاريخية .

بادئ ذي بدء ولأسباب مبدئية (تتصل بالمبدأ) علينا أن نحدد موقع
السيمولوجية « دراسة العلامات والرموز » بالنسبة للتركيبية . لقد وجد جان
بياجيت Jean Piaget أن من الشائع « بالنسبة للتركيبيات » . أن هناك
تسليماً بأن التركيب كاف في حد ذاته ولا يتطلب فهمه الرجوع إلى كافة العناصر
الغريبة عن طبيعته .

إن « دراسة العلاقات » - على وجه التحديد - تتوجه دوماً إلى العناصر الغريبة
على طبيعة الموضوع محل الدراسة وإلى فكرة الرمز نفسه التي توجد في معنى العمل
أو مضمونه أو مرجعيته Referent والحقيقة أن الربط الخاطئ بين التركيبية
ودراسة العلامات لم يخدم الأخيرة بل ساعد على تشويش الموقف النظري والفكري
لكليهما .

في هذا الانقسام التخطيطي الثنائي الشعب : المنهج التركيبى والمنهج التاريخي ،
يفضل أن يكون مكان « دراسة العلامات والرموز » مع المنهج الأخير ، وفي أي
الحالات فإن المنهج « السيمولوجي » لا يمكن أن يكون تاريخياً إذا كان مضمون
العلامة أو الرمز يشير إلى حقيقة تاريخية قابلة للتحديد ، كما أن السيمولوجي
ينزع بوجه خاص إلى تحديد هذه الحقيقة لكي يبلغ المرجعية .

إن ما قلناه لتونا عن التاريخية في المنهج السيمولوجي (المتعلق بدراسة
العلامات) يعني بطبيعة الحال العالم الكائن خارج العمل نفسه ، ومن هنا تخص
« المتغيرات التعاقبية الكبرى » فيما إذا تحولنا إلى هذا المفهوم الذي ذكرناه آنفاً .

إن « المتغيرات التعاقبية الصغرى » التي سمحت لنا بالتعرف بجلء على المراحل
الأساسية لوجود أي عمل فني (الخلق ، التوصيل ، الإدراك التفسير) لا تقل أهمية
هي الأخرى ، حتى بالرغم من أن السيمولوجيا غالباً ما تتجاهلها ، أنها لا تنقح أبداً
بفحص العمل لرؤية جوهره أو ماهيته فقط ، وإن تستخدم أداة السيمولوجيا
بالضرورة مع واحد من مراحل وجود العمل ، بالإضافة إلى أن هناك ما أراه قاعدة
للفارق الأساسي - والتي أصبح الوعي بها ينمو في اضطراب لدى السيمولوجيين -
بين سيمولوجية الاتصال وسيمولوجية المعنى والأولى تهتم بعملية الخلق والتوصيل
بصفة خاصة ، بينما تهتم الثانية « سيمولوجية المعنى » فأدراك العمل وتفسيره
(أو فك رموزه) . وهكذا توجد أحدها من وجهة نظر المبدع وهو موصل الرموز ،
وتتبنى الأخرى وجهة نظر الجمهور (المستهلك) وهو متلقى الرموز المرسل .

إن الفارق فيما بين « سيمولوجية الاتصال » و « سيمولوجية المعنى » ربما
يوضح المشكلات - ولا يحلها - التي تتصل بالعلاقة فيما بين الأدب والعروض المرئية
حيث تجاهبه الدراسات المقارنة الخاصة بهذين المجالين بأنواع عديدة من العقبات .

وكما رأينا فإن جوهر العمل الأدبي ليس هو جوهر العرض المرئي أيما كان ضربه . وفيما بين مواد عديدة قيد الاستخدام هناك واحدة شائعة فيما بين الاثنين وأعني بهما الكلمة ، ولكنها تشكل المادة الوحيدة بالنسبة للكاتب بينما لا تظهر وحدها أبدا في العرض المرئي ، بالإضافة إلى أن عرضا - في المسرح كما في السينما - ربما كان وافيا جدا بالغرض حتى بدونها . وهكذا فأننا بالنسبة للعمل الأدبي أمام مستوى مفرد له هدف ، بينما القاعدة الأساسية في العرض المرئي هي تعدد المستويات الهادفة التي تتضافر وتتشابك مع بعضها البعض ، ويكون من الضروري أن نتخيلها في تأليفها وفي صيغها المختلفة ، وإن نتصورها في علاقاتها التعااقبية والمتزامنة أيضا ، وهذا هو السبب في أن سيميولوجية العروض تلتزم بتحليل وسائل التعبير غير المنطوقة ، وتبحث عن الإيحاءات المنهجية خارج اللغة ، بينما تظل سيميولوجية الأدب خاضعة للمناهج المحكومة بعلم اللغة .

وإن ما هو واضح جلي أن سيميولوجية الاتصال تهتم بصفة خاصة بإنتاج الكلمة ، بينما تهتم سيميولوجية المعاني بكل ما هو « وراء الشفوية » . وهذه الحالة لا تيسر معها الدراسات المقارنة في الأدب ومختلف صيغ العروض ، لذلك فإن التكافل بين هاتين المحاولتين السيميولوجيتين لفهم الأعمال - التي تضع أحدها تأكيدها على المبدع والأخرى على المستهلك - يمكن بل ينبغي أن يحدث في العروض المرئية بصفة خاصة لأن فيها تتزامن عملتا التوصيل والادراك وبالتالي اعتماد كل منهما على الآخر .

ولنعد النظر الآن في مسألة الخيار المنهجي في الدراسات المقارنة في الأدب والعروض ، وعلينا أن نلاحظ - فيما عدا المناهج التركيبية التي تنتج بصفة خاصة نحو جوهر العمل الأدبي أو المسرحي مباشرة ، ولا تهتم بمراحل وجودها إلا بقدر ضئيل - أن كافة المناهج الأخرى قابلة للتطبيق على كافة مراحل وجود العمل . وبناء على ذلك فإن كل مرحلة من مراحل وجود العمل تحلل بمساعدة أدوات المدخل المنهجي الصحيح .

وهذه الحرية في الاختيار تأتي بوفرة من البدائل التي تؤلف ثراء وتكون مصدرا للتشويش في الوقت نفسه . وإن هذا ليضطرنا لأن نكون يقظين حتى لا يختلط مختلف المستويات الخاصة بتوظيف إنتاج أدبي أو مسرحي . ولا يكفي أن نعي على سبيل المثال الاختلافات فيما بين العمل الدرامي والعرض المسرحي ، أو فيما بين مشهد مسرحي وآخر سينمائي . وغاية الأمر أن نكون ذوات حس لمختلف مراحل وجود هذا العمل الفني أو ذاك . وهذه البقطة وحدها هي الثمن المطلوب كي نتحاشى تلك الشراك التي كثيرا ما يهوى فيها النظريون .

ولكم نجد من التناقضات على أقلام المؤلفين الأكفاء وأكثر المبدعين شهرة . فبينما يقرر أميل زولا « أن للمسرح وللكتاب ظروف وجود مختلفة بكل ما في الكلمة من معنى » يكتب آلين انه « لا نفس الشخصيات ولا نفس الفواجع يصحان في كل

من الرواية والمسرحية « ويسأل هنرى دى مونترلان نفسه « لماذا لا تحكم المبادئ الفنية نفسها كلا من الرواية والمسرحية طالما أن لهما طبيعة واحدة » ويحار مارسيل بانجول بصورة واضحة عندما يلاحظ بأن هناك ثلاثة أنواع أدبية مختلفة تماما « الشعر الذى يغنى والمدرج الذى ينطق والنثر الذى يكتب » .

فاذا التيقنا بهذه التناقضات - ولا نقول الاكاذيب - الفاضحة ، فان هذا بسبب أن قائل هذه العبارات فى وضع معين - دون ان يقولوا ذلك بل غالبا دون أن يعلموه - بالنسبة للمستويات المختلفة فى توظيف العمل الفنى بدءا بعملية خلقه حتى عملية تفسيره بواسطة المستهلك .

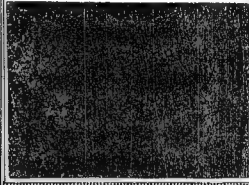
وعندما يقول روبرت بريسون أن « السينما ليست عرضا بل عملا مكتوبا يحاول المرء من خلاله أن يعبر عن نفسه فى صعوبة رهيبة » يؤكد جين نيتري فى اصرار بأن « السينما ليست - ولا يمكن أن تكون - عملا مكتوبا .. اللهم الا عند الحد الذى تكون فيه عرضا قبل كل شيء » . ولا عجب فى ذلك ، فكونه مخرجا يضع نفسه فى مرحلة الابداع ، بينما يبدو أن الأول ينظر اليها من مستوى مرحلة التوصيل .

وبينما يشير مارسيل بانجول الى أن « الفيلم الصامت كان فن طباعة وترسيم ونشر التمثيل الايمائى الصامت ، أما الفيلم الناطق فهو فن طباعة وترسيم ونشر المسرح » يلاحظ جان كوكتو « بأن المسرح والسينما يديران ظهوريهما لبعضهما البعض » ويقرر رينيه كليلر أن « كل ما استعارته السينما من المسرح وكل ما استعاره المسرح منها ، يجازف بتحويل كل منهما بعيدا عن طريقه الأصيل » وآخرون مثل « آلين » يتمثلون الفروق الهامة فيما بين المسرح والسينما فى حضور أو غياب العلاقات المباشرة بين الممثل والنظارة ، كما أن النظريين المتأخرين لا يرون الا وجهها خاصا واحدا (ليس هو المهم وحده ولا أكثرها أهمية أيضا) من التوصيل والتفسير .

ونستطيع أن نعدد أمثلة كثيرة من هذا الضرب ، كما نستطيع أن نستشهد بعبارات أخرى ، ولكن هذا لن يكون له من الأثر الا خلق المناقشات العقيمة والمجادلات غير المجدية . ومع ذلك فيكفى أن نتذكر جيدا أن الموقف النظرى للظاهرة الأدبية أو المشهدية يتبدل من مرحلة الى أخرى من مراحل وجودها ، وذلك لكى لا نخاطر بمقارنات غير عادلة وحتى لا نوازى بين أشياء ليست بينها أية مشابهة .

وختاما ، فلنعد النظر فى تلك الحقيقة الأثيرة لدى « اتيامبل » وهى « Comparison n'est pas raison » « المقارنة ليست مستساغة » ، ان هذه العبارة الشهيرة ان كانت صالحة للدراسات المقارنة فى الأدب ، فهى تصبح انذارا أشد خطورة عندما يتعلق الأمر بالصلات بين الأدب والمجالات الأخرى للنشاط الفنى للانسان وخصوصا العروض . واذا كنا قد قدمنا بعضا من الأفكار وبعضا من الايحاءات فى هذا الشأن ، فقد كان ذلك لكى نسهم فى قلب كلمات هذه العبارة اذ ربما تصبح المقارنة محكومة بالحجة .

هل فكرة حقوق الإنسان من المفاهيم الغربية؟



يجب عند التصدى لمعالجة هذا الموضوع أن نستشعر شيئا من الخوف والاحترام . ذلك أن حقوق الانسان ليست من القضايا الاكاديمية ، المحضة ، فهي تداس بالأقدام في الشرق والغرب والشمال والجنوب على السواء . واذا كان من المسلم به أن السبب في هذا العدوان العالمي على حقوق الانسان يرجع الى ما فطر عليه انسان من الطمع والجشع ، والشر والبغى ، فان هناك سببا آخر يرجع الى أن هذه الحقوق بوضعها الراهن لا تمثل رمزا عالميا يبلغ من القوة بحيث يحمل الناس على فهمه والاتفاق عليه .

ومعلوم أنه لا توجد اليوم ثقافة أو تقاليد أو ايدولوجية أو ديانة تظفر برضاء الجنس البشرى كله أو تحل مشكلاته . ولذلك كان الحوار والاتصال المؤدى الى تلقيح الأفكار أمرا ضروريا . ولكن شروط الحوار لا تتوافر أحيانا لأن هناك شروطا ضمنية لا تتوافر في معظم المشتركين في هذا الحوار . ومن الحقائق الثابتة أن الصياغة الحالية لحقوق الانسان هي ثمرة حوار جزئي للغاية بين الثقافات العالمية . ولم يشعر الناس بهذه الحقيقة الا في السنوات الأخيرة .

بقلم : ريموندو بانيكار

ولد في برشلونة عام ١٩١٨ ، أقام ودرس في أسبانيا وألمانيا وإيطاليا والهند ، حصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة مدريد عام ١٩٥١ وعلى درجة الدكتوراه والعلوم من جامعة مدريد عام ١٩٥٨ وعلى درجة الدكتوراه في اللاهوت من جامعة لا تيران بروما ، مؤسس عدة مجلات في الفلسفة والثقافة ومؤسس الجمعية الأسبانية للفلسفة .

ترجمة : أسين محمود الشريف

عضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ، رئيس مشروع الألف كتاب بوزارة التربية والتعليم سابقا .

ولن أخوض في تفاصيل تاريخ حقوق الانسان ، ولا في تحليل طبيعتها ، بل سأقصر همي على التساؤل الذي يتضمنه عنوان هذا المقال ، وهو : هل حقوق الانسان حقوق ثابتة على المستوى العالمى لا تتغير ولا تتبدل ؟

(١) منهج البحث

١ - البحث في مختلف الثقافات

يزعمون أن حقوق الانسان عالمية . وهذا الزعم وحده يتطلب بحثا فلسفيا عميقا . وهل من المعقول أن نسأل عن شروط العالمية في الوقت الذي يكون فيه السؤال عن شروط هذه العالمية بعيدا عن أن يكون عالميا ؟ الحق أنه لم يعد في وسع الفلاسفة أن تتجاهل هذه المشكلة التي تتعلق بكل الثقافات ، وهي : هل نستطيع التوسع في نشر مفهوم حقوق الانسان ، فنخرج به من دائرة التاريخ والثقافة التي ولد فيها لتحوله الى مفهوم صحيح عالميا ؟ هل يمكن أن يصبح مفهوم حقوق الانسان رمزا عالميا على الأقل ، أم أنه ليس سوى طريقة واحدة خاصة من طرق التعبير عن الروح الانسانية وانقاذها ؟

على الرغم من أن السؤال الذى يطرحه عنوان المقال له ما يبرره فإن هناك أمرا مزعجا ينطوى عليه هذا السؤال . فلأول وهلة يبدو لى أن هذا السؤال قابل للتفسير المزدوج ، بمعنى أنه اما أن يكون مفهوم حقوق الانسان مفهوما غربيا واما أن يكون مفهوما غير غربى . فاذا كان هذا المفهوم غربيا فإن ادخاله فى الثقافات الأخرى يعد أمرا مفروضا من الخارج واستمرارا لأهداف الحكم الاستعمارى ، أعنى الاعتقاد بأن مقومات حضارة معينة (الله – الكنيسة – الامبراطورية – الحضارة الغربية – العلم – التكنولوجيا الحديثة – الخ) تمتاز بأنها ذات قيمة عالمية تخولها حق الانتشار فى أرجاء الكرة الأرضية بأسرها . واذا لم يكن مفهوم حقوق الانسان العالمية مفهوما غربيا محضا تعذر علينا أن ننكر أن كثيرا من الثقافات غير الغربية أسدلت ستار النسيان على هذه الحقوق ، وهذا يؤدى مرة أخرى الى الاعتقاد بأن الثقافة الغربية تمتاز بالتفوق على الثقافات الأخرى تفوقا لا نزاع فيه . ومعلوم أن القول بوجود سلسلة متدرجة من الثقافات أمر لا ضرر فيه ، ولكن هذا القول لا يمكن أن يكون نقطة البداية فى البحث ، كما أنه ليس من حق طرف واحد أن يقرر المعايير الخاصة بترتيب حلقات هذه السلسلة من الثقافات . هناك إذن سؤال يحظى بالأولوية فى البحث ، وهو البحث فى طبيعة حقوق الانسان .

وهذا السؤال يدلنا على ضرورة البحث فى مختلف الثقافات بغية الوصول الى مفهوم شامل لحقوق الانسان . ومن الخطأ فى منهج البحث أن نبدأ بهذا السؤال : هل توجد فكرة حقوق الانسان فى ثقافة أخرى ، إذ أن مثل هذه الفكرة لازمة لزوما مطلقا لضمان كرامة الانسان .

٢ - المقابل المشابه .

سئلت ذات مرة عن المرادفات السنسكريتية لخمس وعشرين كلمة أساسية فى اللغة اللاتينية ، تعد رمزا للثقافة الغربية ، فرفضت بحجة أن ما يعد أساسا لاحدى الثقافات لا يلزم أن يكون أساسا لثقافة أخرى . ذلك أن المعانى لا يمكن نقلها فى هذا المجال ، إذ أن عملية النقل والترجمة من لغة الى أخرى أصعب وأدق من نقل القلب السليم الى جسم مريض . فما العمل إذن ؟ يجب أن نفحص الى حيث تظهر تربة متجانسة التكوين أو مشكلة مشابهة ، وبعبارة أخرى يجب أن نبحث عن المقابل المشابه ، وهو فى هذه الحالة حقوق الانسان ، ولا يقصد بالتشابه هنا المطابقة من كل الوجوه ، وانما يقصد التشابه الوظيفى .

ولذا فنحن لا نهدف الى ترجمة حقوق الانسان الى اللغات الثقافية الأخرى فقط ، ولا نبحث عن مجرد أوجه الشبه بل نحاول أن نجد المقابل المشابه . فاذا رأينا - مثلا - أن حقوق الانسان هى أساس احترام كرامة الانسان فى احدى الثقافات وجب أن نبحث كيف تقوم ثقافة أخرى بهذه الوظيفة . وهذا لا يتحقق الا اذا وجدت أرضية مشتركة بين الثقافتين . أو يجب أن نسأل كيف تصاغ فكرة إيجاد نظام

اجتماعى عادل فى احدى الثقافات ، ونبحث هل مفهوم حقوق الانسان وسيلة مناسبة للتعبير عن هذا النظام ؟ ان الرجل الكنفشيوسى التقليدى (من اتباع مذهب كنفشيوس) قد يرى أن « حسن السلوك » هو أساس هذا النظام وهذه الحقوق ، فى حين أن « الهندوسى » يرى أن أساس هذا النظام وهذه الحقوق شىء آخر ، وهكذا . .

ولكنى أوضح السؤال الذى يتضمنه عنوان المقال أود أن أبين بعض المبادئ التى بنيت عليها حقوق الانسان ، ثم أتبع ذلك ببعض التأملات فى مختلف الثقافات ، التى تهدبنا الى ملاسبات السؤال وتبين المبررات التى بنيت عليها جوابى عن هذا السؤال . وأود أن أهد لذلك بإيراد تشبيه بين المراد ، وخلاصته أن حقوق الانسان أشبه بنافذة تهدف من ورائها احدى الثقافات الى اقامة نظام اجتماعى عادل لأفرادها . ولكن الذين يعيشون فى دائرة هذه الثقافة لا يرون هذه النافذة . ولذلك يحتاجون الى الاستعانة بثقافة أخرى تنظر من نافذة أخرى . وأضيف أن المنظر الانسانى الذى يرى من خلال احدى النوافذ يفاير ويشابه فى وقت معا المنظر الذى يرى من خلال النافذة الأخرى . واذا كان الأمر كذلك فهل ينبغى لنا أن نحطم النوافذ كلها لنجمل منها منفذا واحدا ، مع ما يترتب على ذلك من خطر انهيار المبنى كله ، أم ينبغى لنا أن نوسع وجهات النظر بقدر الامكان ، ونفهم الناس أنه توجد - بل يجب أن توجد - نوافذ عديدة ؟ ان هذا الاختيار الأخير ربما كان هو السبيل لتحقيق التعدد الصحى للثقافات . وهذه القضية ليست أكاديمية صرفة ، اذ لا يمكن الكلام بصورة جديّة عن تعدد الثقافات ما لم تعدد النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وهذا هو الذى حدا الجماعات المثقفة فى الهند - على سبيل المثال - الى أن تسأل : ألا تتفق « الحقوق المدنية » مع الحقوق الاقتصادية ؟ وعلى كل حال فان الكلام عن تعدد الثقافات فى اطار ما يمكن أن يسمى أيديولوجية اقتصادية شاملة لا معنى له ، والقول بذلك يفضى الى اعتبار الثقافات الأخرى فى العالم مجرد ماثورات شعبية (فولكلور) .

٣ - مبادئ ومضامين المفهوم الغربى لحقوق الانسان

ان المعنى الذى أفهمه من عبارة «حقوق الانسان» هو معنى الاعلان العالمى لحقوق الانسان الذى أقرته الجمعية العامة للأمم المتحدة فى ١٩٤٨ . ويعرف الناس جميعا الجذور الغربية للبرالية المؤيدة لاعلان حقوق الانسان . ذلك أن العالم الغربى خاض الكفاح من أجل حقوق المواطنين منذ العصور الوسطى ، ثم اشتد الكفاح بعد الثورة الفرنسية من أجل الحصول على حقوق مادية تمتد جنورها الى قيم أمة أو دولة معينة . وانتقل الانسان الغربى من الانتماء الجماعى المبنى على وحدة الدم والعمل والمصير التاريخى والقائم على أعراف وعادات مسلم بها عمليا ، وسلطة معترف بها نظريا ، الى مجتمع مبنى على قانون غير شخصى ، وعقد حر من الناحية المثالية . ثم

انتقل الى الدولة الحديثة التى يتطلب وجودها معايير وواجبات صريحة • ثم ازدادت المشكلة حدة بنمو المذهب الفردى •

ونحن فى هذا المقال نفترض أن القارىء يعرف حقوق الانسان كما يعرف ان الانتقال من حياة جماعية الى حياة أخرى عصرية تتخذ اليوم - فيما يقال - طابعا عالميا • ونود فى هذا المقال أن نركز اهتمامنا على المبادئ الفلسفية المحضة التى يقوم عليها اعلان حقوق الانسان :

١ - يقوم البحث فى حقوق الانسان على أساس التسليم بأن كل الشعوب ذات « طبيعة انسانية عامة » ، والا لما أمكن المناذاة باعلان عالمى من الناحية المنطقية • وترتبط هذه القضية بالفكرة القديمة القائلة بوجود « قانون طبيعى » •

ولكن اعلان حقوق الانسان ينطوى على ما هو أكثر من ذلك ، فهو يتضمن :

(١) أنه يجب أن تكون « الطبيعة البشرية » قابلة للمعرفة ، لأن التسليم بوجود هذه الطبيعة البشرية تسليما أسطوريا بلا نقد شيء ، ومعرفتها شيء آخر • والا لما أمكن أن يتحدث الاعلان ويشعر عن حقوق توصف بأنها عالمية •

(ب) ان هذه الطبيعة البشرية تعرف بواسطة أداة عالمية للمعرفة يطلق عليها « العقل » بوجه عام • والا فلو كانت معرفة هذه الطبيعة معتمدة على حدس خاص أو على وحى أو عقيدة أو حكم أو ما شابه ذلك لما أمكن القول بأن حقوق الانسان حقوق طبيعية - أى حقوق فطرية جبلية - والا لما استطاعت أن تعلن أن هذه الحقوق عالمية جمعية لا تدعى أنها حجة فى علم الاستمولوجيا (علم المعرفة) • ويتضح هذا من استعمال كلمة « اعلان » التى تدل على أنه ليس مفروضا من سلطة عليا ، وإنما هو « بيان للناس » وتوضيح لما هو مركز فى جيلة الانسان نفسها •

(ج) ان هذه الطبيعة البشرية مختلفة جوهريا عما عداها من طبائع الكائنات الحية • فمن الواضح أن الكائنات الأخرى التى هى أحط مرتبة من الانسان ليست لها حقوق انسانية ، ولا يحتمل أن تكون هناك كائنات أرقى من الانسان • فالانسان سيد نفسه وسيد الكون ، وهو المشرع الأسمى على وجه الأرض •

٢ - والمبدأ الثانى هو « كرامة الفرد » • فكل فرد هو - بوجه من الوجوه - كائن مطلق ، قائم بذاته ، غير مقيد فى وجوده بوجود غيره • ولعل هذا هو الاتجاه الرئيسى لحقوق الانسان « الحديثة » • فحقوق الانسان تذود عن كرامة الفرد تجاه المجتمع بأسره ، وتجاه الدولة بوجه خاص •

(أ) ولكن هذا بدوره لا يعنى التمييز بين المجتمع والفرد فقط ، بل يعنى الفصل بينهما أيضا • وطبقا لهذا رأى فإن الكائن البشرى هو الفرد أساسا ، والمجتمع هو نوع من البناء العلوى يمكن أن يصبح خطرا على الفرد ، ووسيلة لسلب حقوقه • فالهدف الأساسى من حقوق الانسان هو حماية الفرد قبل كل شيء •

(ب) ويعنى استقلالية النوع الانسانى تجاه الكون وضمه فى اغلب الاحيان . وهذا يتضح بجلاء فى الغموض التهكمى الذى تنطوى عليه العبارة الانجليزية Human rights فهي تعنى حقوق الانسان ، والحقوق الانسانية معا ، فالكون نوع من البناء السفلى والمجتمع نوع من البناء العلوى ، والفرد يقف بين الاثنين ، ووظيفة حقوق الانسان هى الدفاع عن استقلال الفرد البشرى .

(ج) ويعنى تردد الفكرة القائلة بأن الانسان هو « العالم الاصغر » والفكرة القائلة بأن الانسان هو صورة الله imago dei وفى الوقت نفسه استقلال هذه الفكرة نسبيا عن المبادئ الكونية والشيولوجية (الدينية) . فالفرد له كرامة ثابتة لا يمكن التنازل عنها ، لانه غاية فى نفسه ، وكائن مطلق . من حقه أن تقطع اصبعه لانقاذ الجسم كله ، ولكن ليس من حقه أن تقتل شخصا لانقاذ شخص آخر .

٣ - والمبدأ الثالث الذى تقوم عليه حقوق الانسان هو « مبدأ النظام الاجتماعى الديمقراطى » ، فالمفروض أن المجتمع ليس نظاما هرميا ، مبنيا على القانون أو الاصل الاسطورى ، بل هو مجموعة من الافراد الاحرار الذين اجتمعوا لتحقيق اهداف لا يمكن الوصول اليها بغير هذا الاجتماع . ونقول مرة أخرى ان حقوق الانسان تهدف أساسا الى حماية الفرد . والمجتمع فى هذه الحالة ليس بمثابة أسرة أو لون من الحماية ، بل هو أمر لا يمكن تجنبه ، يمكن أن يسىء استخدام السلطة التى أضفيت عليه بواسطة مجموعة أفرادهم أنفسهم . ويتبلور المجتمع فى الدولة التى تعبر نظريا عن ارادة الشعب أو أغلبية الشعب على الأمل . ولا تزال توجد حتى اليوم فى بعض الدول الشيوقراطية (الخاضعة لحكم رجال الدين) فكرة الامبراطورية أو الأمة التى ترى أن مصيرها يعلو على كل الاعتبارات ، وأنه يجب عليها أداء المهمة الموكولة اليها بقطع النظر عن ارادة أعضاء المجتمع . ولكن معظم هذه الدول تخفف من دعواها المقدسة باتباع بعض الاساليب الديمقراطية .

وهذا يعنى :

(أ) النظر الى كل فرد على أنه مهم كغيره تماما . وبذلك يكون مسئولا عن رفاهية المجتمع . ومن ثم فان للفرد الحق فى الدفاع عن معتقده ونشرها ومقاومة كل ما يتعارض مع حريته الفطرية .

(ب) أن المجتمع ليس سوى مجموع الافراد الذين تتمتع ارادتهم بالسيادة ولهم القول الفصل فى النهاية .

(ج) أن حقوق الفرد وحرياته لا تقيد الا عند افتياتها على حقوق الافراد الآخرين وحرياتهم . وبهذا يتم تبرير حكم الاغلبية من الناحية المنطقية . وعندما تنتقص حقوق الفرد ولأسباب تتعلق بأمن الدولة ، فانهم يزعمون أن المبرر لذلك هو أن الدولة تمثل ارادة الاغلبية ومصالحها . وجدير بالذكر أن الاعلان العالمى يتحدث عن الحريات بصيغة الجمع ، بل يتحدث عن الحريات الأساسية .

ولا اعنى بتعديد هذه المبادئ والمضامين أن أقول انها كانت ماثلة في أذهان واضعي الاعلان . فالواقع أن هناك من الدلائل ما يشير الى تعذر الاجماع على أساس الحقوق التي تم اعلانها . ولكن الاعلان صيغ بوضوح على أساس الاتجاهات التاريخية للعالم الغربي خلال القرون الثلاثة الأخيرة ووفقا لاثروبولوجية فلسفية معينة ، أو فلسفة انسانية فردية ساعدت على تبريرها .

(٣) تاعات في الثقافات

(اولا) هل مفهوم حقوق الانسان مفهوم عالمي ؟

الجواب ببساطة : كلا . وهناك ثلاثة أسباب تؤيد هذا النفي :

(أ) لا يوجد مفهوم عالمي من هذا القبيل . ذلك أن كل مفهوم هو صحيح قبل كل شيء في نطاق البيئة التي نشأ فيها . وإذا أريد التوسع فيه بحيث يمتد وراء هذه البيئة وجب تبرير هذا التوسع . وانك لتجد أن المفاهيم الرياضية نفسها تتضمن التسليم مقدما بمحدودية المجال الذي تقرره البديهيات المسلم بها . فضلا عن ذلك فإن كل مفهوم من شأنه أن يكون ذا معنى واحد فقط . والتسليم بوجود المفاهيم الكلية يتضمن تصورا عقليا دقيقا لحقائق الكائنات جميعا . وحتى لو صح هذا من الناحية النظرية فإنه لا يصح من الناحية الواقعية ، لأن النوع الانساني الحقيقي ينقسم الى عوالم متعددة . ولكن اذا سلمنا بأن مفهوم الحقوق الانسانية ليس عالميا (كليا) فإن هذا لا يعنى أنه « يجب » أن لا « يصبح » كذلك . وإذا أردنا أن يصبح المفهوم عالميا وجب أن يتوافر فيه شرطان على الأقل ، أولهما : أنه يجب أن ينفي كل المفاهيم المتناقضة الأخرى . وقد يبدو هذا غير ممكن ، ولكن توجد هنا ضرورة منطقية ، فضلا عن أن ذلك يصبح من الناحية النظرية خيرا من كل الوجوه . وثانيهما : أنه يجب أن يكون هذا المفهوم هو مناط الاستناد العالمى لكل قضية تتصل بالكرامة الانسانية . وبعبارة أخرى يجب أن يحل هذا المفهوم محل كل مقابل مشابه في الثقافات الأخرى وأن يكون محور الارتكاز لكل نظام اجتماعي عادل . وباعتبار آخر نقول انه يجب أن تصبح الثقافة التي أبرزت مفهوم حقوق الانسان ثقافة عالمية . وربما كان هذا بحق من أسباب القلق الذي يساور المفكرين غير الغربيين ، إذ أنهم يشعشون ان هم قبلوا مفهوم حقوق الانسان في الثقافة الغربية أن يضر ذلك بهوية ثقافتهم الخاصة .

(ب) اننا نجد في دائرة الثقافة الغربية نفسها أن المبادئ التي تقوم حقوق الانسان عليها ليست مسلما بها من الجميع . ولعل أهم مصادر الخلاف ثلاثة :

١ - الدين

يقول رجال الدين انه يجب أن تقوم حقوق الانسان على أسس عليا سامية ، وبذلك لا تكون محلا للاستغلال والتلاعب . ولا يتأتى هذا الا اذا كان رمزها التقليدي هو « الله » الذى هو مصدر الحقوق والواجبات الانسانية والضامن لها ، والا أصبحت هذه الحقوق مجرد أداة سياسية فى أيدي الأقوياء . ويقول اصحاب هذا الرأى ان اعلان حقوق الانسان ينطوى على تفاؤل ساذج بشأن خيرية الطبيعة البشرية ، واستقلالها . وفوق ذلك فانه يتضمن أنثروبولوجية (نظرية انسانية) قاصرة حيث يرى أن الشخص الانسانى ليس سوى مجموعة من الحاجات المادية والسيكولوجية ، ثم يمضى الاعلان فى سرد هذه الحاجات وتعديدها . وأخيرا من ذا الذى يصدد القرار النهائى فى حالة حدوث نزاع أو شك ؟ واضح أن حكم الاغلبية ليس سوى ثورية عن شريعة الغاب حيث تتركز السلطة فى أيدي الأقوياء .

٢ - الماركسية

يرى الماركسيون أن ما يسمى بحقوق الانسان ليس سوى « حقوق طبقية » وأنه « لا حقوق بلا واجبات ولا واجبات بلا حقوق » وأن حقوق الانسان تعكس مصالح طبقة معينة ، وأمانى هذه الطبقة فى أغلب الأحيان . ثم انه لا يرد فى هذه الحقوق ذكر للشروط الاقتصادية اللازمة لتحقيق ما يزعمون أنه مطالب انسانية عالمية . يضاف الى ذلك أن معظم هذه الحقوق يتسم بصيغة عامة ومجردة ، ولا يركز على الواقع المادى والاجتماعى والثقافى لجماعات معينة . وأخيرا فان الطبيعة الفردية فى هذه الحقوق واضحة جلية ، فهي تجعل علاقة الفرد بالمجتمع علاقة مواجهة ومعارضة لا علاقة اندماج وموافقة ، على الرغم مما يقال من ان المجتمع يتكون من مجموعة من الافراد الذين تماقدوا على الاجتماع بمحض ارادتهم واختيارهم . ويقول الماركسيون ان المجتمع ليس مجرد مجموعة من الأفراد ، بل ان له حقوقا لا يجوز للفرد انتهاكها . والتاريخ هو صاحب القول الفصل فى ذلك .

٣ - التاريخ

يرى بعض علماء التاريخ الحديث أن حقوق الانسان انما هى مثل آخر للسيطرة الواعية التى تمارسها الدول القوية للاحتفاظ بامتيازاتها والدفاع عن « الحالة الراهنة » Status quo ، اذ لا تزال حقوق الانسان سلاحا سياسيا . وقد عرفت حقوق الانسان منذ زمن طويل ولكنها اقتصررت على النبلاء أو المواطنين الأحرار أو البيض أو المسيحيين فى البلاد المسيحية أو الذكور الخ . وعندما طبقت فى عجلة على « الكائنات البشرية » ، تم بالضبط تحديد الجماعات البشرية التى تتمتع بهذه الحقوق . واذا لم تكن كل الكائنات البشرية تتمتع بحقوق الانسان فأن القول بضرورة تمتع الحيوانات والنباتات والجمادات بحقوق الانسان يبدو غريبا ان لم يكن

مضحكا ، على الرغم من احتجاج الجمعيات المعنية بحماية الحيوانات - صحيح أن الحيوانات وما إليها يمكن أن تكون لها حقوق ولكنها ليست حقوق الانسان . ثم من ذا الذى يتحدث بلسان الجميع ؟ ان التاريخ يوضح لنا أن المنتصرين فقط هم الذين يعلنون الحقوق التى يراها الأقوياء حقوقا فى وقت معين !

(ج) لو أنك أنعمت النظر فى مختلف الثقافات لبدأ لك أن قضية حقوق الانسان قضية غربية صرفة . ومعنى ذلك أن القضية نفسها موضع نظر ومحل خلاف بين الثقافات . والدليل على ذلك أن معظم المبادئ والمضامين التى سردناها من قبل لا أثر لها فى الثقافات غير الغربية . يضاف الى ذلك أن هذه الثقافات لا تنظر الى القضية نظرتها الى الثقافة الغربية . ذلك أن هذه الثقافات تمارس حقوق الانسان على نحو يختلف اختلافا جذريا عما تمارسه الثقافة الغربية . ولذلك فإن هذه الثقافات ليست لها وجهة نظر خاصة فى القضية اذ أن الخلاف يدور حول وجود هذه القضية نفسها .

ولكن فى وسعنا أن نتصل بالثقافات الأخرى بحيث يتسنى لنا أن نفهمها من الداخل أى كما تفهم هى نفسها صحيح أننا قد لا نستطيع أن نتجاوز الآفاق التى تصل إليها أفهامنا ، ولكن قد لا يصعب علينا أن نضع إحدى القدمين فى ثقافة والقدم الثانية فى ثقافة أخرى . ومع أن العادة جرت بأن يكون لنا ثقافة واحدة كما نتكلم لغة واحدة هى لغة الأم فإن فى وسعنا أن نتكلم لغة أخرى هى لغة الأب ، ونحن لا نستطيع أن ننكر هذا الاحتمال . اننى أقول ذلك لأن بعض البلاد الشرقية ترى أن الأمية هى الاقتصاد على معرفة لغة واحدة . ولذلك أرى أن السبيل الوحيد للاتفاق على أرضية مشتركة بين الثقافات هو سبيل الحوار مع الآخرين . صحيح أننا قد لا نستطيع أن نستوعب أكثر من ثقافة واحدة ولكن فى مقدورنا أن نفتح أمام أنفسنا أبواب كثير من الحضارات بالانفتاح على غيرنا .

إن التشبيه الآتى قد يكون مفيدا فى هذا الباب وبياننا أننا اذا زعمنا أن الحياة سوف تنقلب الى فوضى اذا لم يتم الاعتراف بحقوق الانسان ، فإن هذا الزعم يصبح أشبه بالقول بأنه اذا لم يتمسك الناس بعقيدة التوحيد طبقا للديانة الابراهيمية (ديانة ابراهيم عليه السلام) فإن الحياة سوف تتحول الى فوضى شاملة . ان مثل هذا النمط من التفكير يؤدى الى الاعتقاد بأن الملحدين والبوذيين والقائلين بمذهب حيوية المادة ليسوا من البشر . وهذا يشبه بالضبط حال الذين يقولون : أما حقوق الانسان وأما الفوضى ! على أن هذا التفكير ليس وقفا على الثقافة الغربية وحدها فمن المعروف أن شعوب العالم قاطبة تسمى الأجنبى بربريا .

(ثانيا) نقد الثقافات

لا توجد قيم خارج نطاق الثقافة لسبب بسيط : وهو أن القيمة من حيث هى لا توجد الا فى اطار ثقافة معينة . ولكن قد توجد قيم مشتركة بين الثقافات جميعا ،

ولذلك يمكن نقد الثقافة • وليس هذا النقد هو مجرد تقييم مقولات ثقافة ما فى ضوء مقولات ثقافة أخرى ، بل هو محاولة فهم ونقد مشكلة انسانية خاصة بالادوات المستعملة فى فهم الثقافات موضوع البحث • والمسألة التى تواجهنا الآن هى النظر فى امكان وجود قيمة مشتركة بين الثقافات فيما يتعلق بحقوق الانسان • وهذا النظر يبدأ بتعيين الحدود الثقافية لمفهوم حقوق الانسان • ويجدير بالذكر أن أخطار التركيز على الثقافة الغربية واضحة للبيان فى الوقت الحاضر :

(١) لقد سبق أن ذكرنا الأصول التاريخية لاعلان حقوق الانسان • وواضح أن الادعاء بعالمية حقوق الانسان على النحو الذى صيغت به يتضمن الاعتقاد بأن معظم شعوب العالم فى الوقت الحاضر تجتاز مرحلة انتقال شبيهة بالمرحلة التى اجتازتها الدول الغربية ألا وهى الانتقال من حالة الفوضى التى سادت فى العصور الوسطى الأوربية (الامارات القطاعية - المدن المستقلة - الطوائف الحرفية - المجتمعات المحلية - النظم القبلية الخ) الى نظام عصرى عقلانى وتعاقدى كما هو معروف فى العالم الصناعى الغربى • ولكن هذا الادعاء فيه نظر ، اذ لا يستطيع أحد أن يتنبأ بتطور (أو انحلال) تلك المجتمعات التقليدية التى بدأت من قاعدة مادية وثقافية تختلف عن قاعدة الحضارة الغربية • ومن هنا قد يكون رد الفعل فيها ازاء الحضارة الغربية مخالفا لما عرف حتى الآن •

يضاف الى ذلك أن اعلان حقوق الانسان مع ما فيه من مواطن القوة يكشف عن مواطن ضعف من ناحية أخرى • ذلك أن الاضطراب الى اصدار هذا الاعلان بشكل صريح يدل على أن العالم كان يفتقر الى هذه الحقوق • ويقول الصينيون فى هذا المعنى : ان صوت الطقوس لا يرتفع الا اذا خفت صوت العدالة ، أو كما يرد البريطانيون والأسبانيون : هناك أمور يأخذها الانسان قضية مسلمة دون أن يتحدث عنها • وفى بعض المجتمعات التقليدية لا تستطيع أن تفخر بنبلك وصدقتك للأسرة المالكة لأنك فى اللحظة التى تفعل فيها ذلك تفقد نبلك وصدقتك للأسرة الحاكمة • وعندما تعلن حقوق الانسان فإن ذلك يعد دليلا على أن الأساس الذى ترتكز عليه قد اعتراه الضعف وأنه يوشك أن ينهار ولكن الاعلان يؤجل الانهيار فقط • ومعلوم أنك اذا اضطررت الى تعليم الأم كيف تحب ولها كان ذلك دليلا على وجود قصور فى الأم أو كما قال بعض علماء حقوق الانسان • عندما يسن تشريع خاص بحقوق الانسان فإن الهدف من ذلك هو ايجاد مبرر للاعتداء على حرية شخص آخر • واذا أردنا أن نعبر عن ذلك بعبارة قاطعة قلنا ان هناك حاجة لايجاد مبرر للاعتداء على مجال نشاط انسان آخر •

اننى لا أقول ذلك لكى أعود الى الأحلام الخيالية عن الفردوس الأرضى وإنما أقوله فقط لأنادى بصوت آخر • إن القوانين قد تعلن بيد أن الاعلان عن شيء لا يتم الا اذا انسدل عليه ستار النسيان وأصبح بحاجة الى الاعلان • والواقع أن اعلان

القوانين المنظمة للحقوق والواجبات لا يتم الا عندما يقع اعتداء على هذه الحقوق والواجبات !

(ب) فى وسعنا الآن أن ننظر مرة أخرى فى المبادئ الثلاثة التى سبق ذكرها . ويمكن القول بأنها تقي بالفرض من حيث تعبيرها عن قضية انسانية تعد صحيحة فى اطار معين . ولكن هذا الاطار يمكن أن يتعرض لنقد صحيح من وجهة نظر الثقافات الأخرى . ولكى يتسنى ذلك بطريقة منهجية يجب أن نختار الثقافات واحدة تلو أخرى ثم ندرس مبادئ الاعلان فى ضوء كل ثقافة منها . ولكننا سنقتصر هنا على ايراد بعض التأملات الرمزية فى الحالة الفكرية التى سادت بين الشعوب غير الغربية قبل العصر الحديث ، فنقول :

١ - لا نزاع أنه توجد طبيعة انسانية عامة ، ولكننا نقول :

أولاً : انه يجب عدم فصل هذه الطبيعة عن طبيعة كل الكائنات الحية الأخرى ، لأننا اذا فعلنا ذلك ، كانت حقوق الانسان انتهاكا للحقوق الكونية التى يجب أن تتمتع بها كل الكائنات ، ومثالا للمذهب القائل بأن الانسان هو الغاية الأخيرة من الكون وأنه حقيقة الكون المركزية . والقول بذلك هو نوع جديد من الفصل أو التمييز العنصرى كما أنه مخالف لمعنى الانسانية ذاتها . واذا قيل ردا على ذلك ان عبارة والحقوق الكونية جوفاء لا معنى لها كان ذلك دليلا على هذه النزعة العنصرية .

وفى الواقع وحقيقة الأمر أن هناك كائنات أخرى غير الانسان ، ولهذه الكائنات حقوق . يدلك على ذلك أننا نتحدث عن قوانين الطبيعة فلماذا لا نتحدث عن حقوق الطبيعة ؟

ثانياً : ان تفسير هذه الطبيعة الانسانية العالمية أى فهم الانسان لنفسه جزء من هذه الطبيعة نفسها . وقد يكون اختيار تفسير واحد لها من بين التفسيرات العديدة صحيحا ، ولكنه لا يكون عالميا اذ قد لا ينطبق على الطبيعة البشرية برمتها .

ثالثاً : ان اعلان حقوق الانسان قد يكون بمثابة حصان طروادة ، (حصان خشبي ضخم أجوف محشو بجند من الاغريق وأدخل بخدعة الى ما وراء حصون طروادة خلال حرب طروادة لتدميرها من الداخل) أدخل بخدعة فى الحضارات الأخرى ، فتضطر هذه الحضارات الى قبول أساليب المعيشة والتفكير الغربية التى ترى أن حقوق الانسان هى خير وسيلة لحل المنازعات . وفى هذه الحالة تكون حقوق الانسان أشبه بالتكنولوجيا التى يتم ادخالها فى كثير من أنحاء العالم بحجة أن استيرادها يحل المشكلات التى خلقتها هى نفسها !

٢ - لا شيء يمكن أن يكون أهم من أن نؤكد كرامة الشخص الانسانى وندافع عنها . ولكن تجب التفرقة بين الشخص والفرد الانسانى فالفرد ليس سوى نوع

من التجريد أى تجريد بعض جوانب الشخص لأغراض عملية أى أن الشخص أم. من الفرد . وإيضاح ذلك أن شخصى يشمل أيضا والذى وأطفالى وأصدقائى وأعدائى. وأسلافى وورثتى . وكذلك شخصى يشمل أفكارى ومشاعرى وممتلكاتى . فإذا أنت أذيتنى أنا فانك أيضا تؤذى عشيرتى وربما أذيت نفسك أيضا . ولكن الحقوق لا يمكن تقييدها بهذه الطريقة . مثال ذلك : هل الاجهاض هو حق الأم أم حق الطفل ؟ ألا ترى أنه قد يكون من حق الأب والأقارب أيضا ؟ ان الحقوق لا يمكن تجريدتها عن الواجبات فكلها مرتبطة بالآخر . ثم ان كرامة الشخص الانسانى يمكن أن تنتهك أيضا بواسطة اللغة وبتدنيس مكان أراه أنا مكانا مقدسا ، وان كان ذلك المكان غير مملوك لى بمعنى الملكية الفردية الخاصة . ربما اشتريت أنت هذا المكان بمبلغ من المال فى حين أنه ملك لى بمقتضى نظام آخر غير نظام الملكية الفردية . وبخلاصة القول أن الفرد هو عقدة منفصلة ، أما الشخص فهو النسيج الكامل المحيط بهذه العقدة ، والمصنوع من النسيج الكلى للكون بأجمعه . والواقع أن حدود الشخص غير ثابتة . انها تتوقف تماما على شخصيته . ولا شك أن الشبكة تنهار تماما اذا خلت من العقد ، ولكن بدون الشبكة لا توجد العقد .

ان الدفاع بطريقة عدوانية عن حقوقى الفردية - مثلا - قد تكون له آثار سلبية أى جائرة على الآخرين وربما على نفسى أيضا . والواقع أن الحاجة الى الاجماع فى كثير من التقاليد والعادات بدلا من أغلبية الرأى مبنية أساسا على الطابع الجماعى. لحقوق الانسان .

وفى هذا المقام يتعين علينا أن نذكر فقرة عن اللغة فنقول ان كل لغة لها عبقريتها = (خصائصها) الخاصة وطريققتها الخاصة فى رؤية العالم ، بل فى أن تكون هى هو وفيه نفسه . ولكن اذا نظرنا الى مختلف الثقافات وجدنا أن كل لغة تضطر الى ابداء المرونة اللازمة لاستيعاب الخبرات والتجارب الانسانية فى الثقافات الأخرى . اننى أعرف فى اللغة الانجليزية الحديثة أن كلمة فرد Individual مرادفة لكلمة شخص Person ولكن هذا لا يعنى من أن أستعمل هاتين الكلمتين بالمعنى الذى ذكرته كما لا يعنى من أن أعرف اتجاهات انسانيا خاصا يقضى بأن أحد هوية الكائن البشرى بأبرز السمات لجسم فردى يرى بالعين المجردة . وعند التمييز بين الفرد والشخص أضع من المضمون فيه ما هو أكثر مما تضعه الفلسفة الأخلاقية الفرنسية اليوم ، على سبيل المثال . وأود أن أستشهد بهذه القضية على وجود فلسفتين انسانيتين تختلفان اختلافا جذريا .

٣ - والديمقراطية هى أيضا قيمة عظيمة وأفضل من أى نوع من الدكتاتورية بما لا يقاس . ولكن من الظلم تخيير شعوب العالم بين الديمقراطية والدكتاتورية . وترتبط حقوق الانسان بالديمقراطية . ذلك أن الأفراد يحتاجون الى الحماية عندما لا يكون البناء الذى يعلوهم (المجتمع أو الدولة أو الدكتاتورية - سبه ما شئت) أسمى منهم من حيث الكيف أى عندما لا يكون هذا البناء من طراز أسنى وأعلى .

ولذلك كانت حقوق الانسان أداة قانونية لحماية عدد صغير من الناس (الأقلية أو الفرد) في مواجهة سلطة عدد أكبر . وهذا يتطلب نوعا من الاختزال الكمي أى اختزال الشخص الى الفرد ، والفرد الى المجتمع . ويمكن التعبير عن ذلك بعبارة أوضح كان نقول ان هذه الأداة القانونية هي الوسيلة التي تتم بها حماية الفرد وتضامن كرامته باعتباره حجر الزاوية في المجتمع . وطبقا للتصور الهرمي الذي يترتب فيه بعضهم فوق بعض (كالهرم) لا يستطيع كائن من كان أن يدافع عن كرامته أو حقوقه بمعزل عن الجميع . وإذا اعوج هذا النظام وجب تقويمه والا تعين تغييره بالكلية . وللمجتمعات التقليدية وسائل ناجحة - ان قليلا وان كثيرا - في تقويم النظام . ان الرأجا قد يخفق في أداء واجبه في حماية الشعب ولكن هل يستطيع اعلان حقوق الانسان أن يقوم اعوجاجه ما لم تكن له القدرة على ارغام الرأجا ؟ والسؤال الذي يطالعا في هذه الحالة هو : هل من الديمقراطية فرض الديمقراطية بالقوة ؟

ان سياسة عدم الانحياز التي يتبعها كثير من الدول الآسيوية والأفريقية تعزف على وتر أعمق كثيرا من وتر الانتهازية السياسية ، فهي ترفض أن ترى العالم مقسما بين الدول العظمى .

وخلاصة القول أن الدراسة النقدية لمختلف الثقافات لا تقضى الى بطلان اعلان حقوق الانسان ، بل ان هذه الدراسة تفتح آفاقا جديدة من النقد وتعين حدود صحة حقوق الانسان ، وهي في الوقت نفسه تتيح لنا أن نلقح أفكارنا بأفكار جديدة عن الانسان وغيره من الكائنات .

٣ - هل يجب أن يكون رمز حقوق الانسان ومزا عالميا ؟

يجب أن أذكر القارئ في هذا المقام بأنى أتحدث عن حقوق الانسان كرمز يختلف عن المفهوم ، من حيث تعدد معناه .

الجواب عن هذا السؤال نعم ولا

(أ) نعم ! عندما ترى الثقافة أن قيما معينة هي قيم نهائية فان هذه القيم تكتسب معنى عالميا معينا . والقيم الكلية والقيم الثقافية العالمية هي وحدها التي يمكن أن توصف بأنها قيم انسانية . أما القيم الخاصة فلا يمكن أن تسمى قيما انسانية . ان هذه القيم الخاصة تنسم بالروح الانسانية ولكنها ليست بالضرورة قيمة لكل كائن بشري - كما تدعى حقوق الانسان . والواقع أن حقوق الانسان جاءت تصحيحا للحقوق القديمة التي انفرذ بها البيض ، والمؤمنون ، والأغنياء والبراهمة وغيرهم ممن يتمتعون بحقوق خالصة لهم من دون الناس . أما اعلان حقوق الانسان فتجيب دراسته من حيث مقصده على الأقل ، وهذا المقصد هو أن هذه الحقوق عالمية تعم الناس جميعا دون تمييز . والقول بأن هذه الحقوق ليست عالمية معناه

أنها ليست انسانية ، وأنها لا توصف بأنها حقوق انسانية • والجديد فى اعلان حقوق الانسان هو توكيده بأن كل كائن بشرى يتمتع - بمحض كونه كائنا بشريا - بحقوق ثابتة يجب على كل انسان احترامها •

وبهذا المعنى نجد فى اعلان حقوق الانسان شيئا فريدا وثوريا ألا وهو توكيده صفة الفرد لا الشخص - فكل كائن بشرى فرد له كرامة وحقوق على قدم المساواة مع غيره بحكم فرديته ، وبمجرد مولده ، لا بحكم مكانته فى المجتمع أو درجة تحضره ، ولا بحكم مواهبه العقلية والأخلاقية وعقيدته الدينية • فمجرد مولد الانسان هو الرمز الذى تركز عليه حقوق الانسان • ومن هنا قامت دعوى عالمية حقوق الانسان على أساس متين •

ومن غريب التناقض أن الأصل المسيحى لهذا الاعتقاد كان سببا فى الحط بقدرة ، حيث أصبح إيديولوجية أو عقيدة لخدمة مصالح جماعة معينة من الناس • وتقصيل ذلك أن المسيحية تقول ان كل انسان ولد حرا ومساويا لغيره وان كل الكائنات البشرية سواسية أمام الله ، وأن كل كائن بشرى له ما لغيره من الحقوق • إلا أنهم ينكرون هذه الحقوق على بعض البشر كالزوجة أو الأرقاء أو النساء أو غيرهم بحجة أنهم لا يتمتعون بالأدنية الكاملة لأنه لم يتم تعميدهم أى لم يعتنقوا المسيحية عند مولدهم • والتاريخ يشهد على ذلك بكل قسوة •

(ب) لا لأن كل ثقافة تعبر عما تراه من الأشياء الواقعية فى مفاهيمها ورموزها التى هى فى الأعم الأغلب غير عالمية ولا يمكن أن تكون عالمية • وهذه العلاقة بين الحقيقة والتعبير عنها فى المفاهيم والرموز من أهم المشكلات الفلسفية • ذلك أن الحقيقة هى حقيقة فى كل زمان ومكان - هنا وهناك ، واليوم والامس بالنسبة لك ، وبالنسبة لى • بيد أن ادراكك لهذه الحقيقة والتعبير عنها لا يمكن أن يكون عالميا دون أن تنهم كل من يخالفك بالفناء أو سوء القصد • فالحقيقة اذن نسبية أى بالنسبة لما يراه المرء •

ولأضرب لك مثلا يوضح هذه القضية : انك اذا نظرت الى الشيء من الداخل رأيته كله ولكن الناظر اليه من الخارج لا يرى سوء جزء منه • فالشئ بالنسبة لك وفى نظرك أنت هو كل أى هو كل شئ ولا شئ غيره ، ولكن بالنسبة لغيرك وفى نظر غيرك هو جزء من كل • وبالمثل فان حقوق الانسان عالمية بالنسبة للثقافة الغربية الحديثة ، ولكنها غير عالمية بالنسبة لمن ينظر اليها من الخارج أى فى نظر الشعوب الأخرى •

والقول بأن الكل موجود فى الجزء قول يخلب الألباب ، ولكنه لا يفتح العقول • وهو قول المفكر الذى يميل الى تعميم كل ما يؤكده هو من الأقوال ، أو هو قول الرجل السياسى الذى يميل الى رؤية الكل فى جزء حزبه هو أى يرى أن حزبه هو كل الأحزاب ولا حزب سواء ، فى حين أن حزبه ليس سوى جزء من كل الأحزاب • ولكن

يجب الا يغرب عن البال أن الانسان من شأنه أن ينصب نفسه حكما على البشرية جمعاء فيرى ما يراه صوابا بصرف النظر عن رأى غيره . ولكن الفلسفة باعتبارها تأملا رصينا تعلمنا أنه ليس في مقدور الانسان أن يصل مباشرة الى معرفة المجال العالمى للتجربة الانسانية ولا يمكن أن يعرف كل هذه التجربة الا بطريق غير مباشر ومن خلال نظرة جزئية محدودة . وحتى لو عرفنا كل الآراء الانسانية الموجودة فان رأينا لن يكون سوى مجرد رأى يضاف الى هذه الآراء . ذلك أن الانسان لا يستطيع أن يرى الكل الا من نافذته هو ومن خلال هذه النافذة . وهذه هي حقيقة الحال ليس فقط لأن الكل أكبر من أى جزء من أجزائه بل أيضا لأن الكل لا يوجد منفصلا عن الجزء الذى ينظر الانسان منه الى الكل . فهذا الكل لا يرى الا في جزئه الخاص ومن خلال جزئه الخاص ، ولا توجد زاوية يستطيع الانسان أن يرى منها الأجزاء التى يتألف منها الكل لا يتسنى الا بأرضية مشتركة بين الأجزاء المختلفة .

هنا تكمن عقدة القضية . فنحن جميعا نهدف الى الكل ولكننا ننسى أننا جميعا لا نرى سوى الجزء الذى نعتبره هو الكل . ولأضرب لك مثلا آخر يوضح لك هذه القضية : ان الرجل المسيحي الذى يقول ان المسيح ليس هو المخلص ، لجميع البشر لا يكون مسيحيا صحيحا لأنه يخالف العقيدة المسيحية القائلة بأن المسيح هو مخلص الناس جميعا . ولكن غير المسيحي لا يستطيع أن يوافق على هذا الزعم بل يرى من واجبه أن يعارض هذا القول . ولذلك فان السبيل الوحيد لحمل كل من الرجلين على تغيير رأيه هو الحوار المشترك بينهما . وسيظل المسيح بالنسبة للمسيحيين هو رمز الكل (أى كل الناس) أما بالنسبة لغير المسيحيين فهو رمز المسيحيين وحدهم (أى رمز الجزء) .

وفى وسعى أن أسوق الجرم الغفير من الأمثلة من التاريخ الماضى وبخاصة تاريخ الغرب ، وكل هذه الأمثلة تحذر من حظر تكرار ما فعله الغربيون باسم الاله الواحد ، والامبراطورية الواحدة ، والديانة الواحدة ، وما يفعلونه اليوم باسم العلم الواحد ، والتكنولوجيا الواحدة .

وخلاصة القول أننا نريد بحثا فى مختلف الثقافات يؤدى الى الحوار المنطقي بينها . وهذا الحوار من شأنه أن يعلمنا أنه يجب علينا ألا ننظر الى الجزء على أنه كل ولا نعتقد ان الكل موجود فى الجزء ، بل يجب أن نقبل ما يقوله شريكنا لنا : أن نعتبر الكل جزءا عندما نشعر أن الجزء يمثل الكل . وواضح أن هذا هو ما نردده على مسامع شريكنا عندما يحاورنا واعتقد أن هذه هي الطريقة الانسانية التى يجب أن تسود بيننا ، وهي طريقة ليست بعيدة عن الكمال فيما اعتقد .

وهنا نعود - مرة أخرى - الى موضوع تعدد الثقافات ولأذكر الآن مثلا من ثقافة أخرى دون أن أحاول أن أعرض مقابلا مشابها .

تأملات في الثقافة الهندية

ليس لكلمة هندية هنا أى مفهوم سياسى ، اذ لا نقصد بهذا الوصف الإشارة الى الأمة التى تعتبر ثالث دولة فى العالم تضم أكبر عدد من السكان المسلمين فى العالم ، وانما نقصد الإشارة الى المفهوم التقليدى عند الهندوكيين (الهندوس) والجانيين والبوذيين .

ولعل كلمة دارما أهم كلمة فى التقاليد الهندية يمكن أن تهدينا الى معرفة الرمز المشابه الذى يناظر المفهوم الغربى لحقوق الانسان . وأنا لا أزعم أن الدارما هى المقابل المشابه لحقوق الانسان ، وانما أريد فقط أن أقول ان التأمل فى الدارما ربما يساعد على ايجاد أرضية مشتركة حتى يتسنى لنا أن نعرف ما نبحت عنه عندما نشرع فى البحث عن حقوق الانسان فى إطار الثقافة الهندية التقليدية .

وكما هو معروف فان كلمة دارما متعددة المعانى ، فهى تعنى العنصر ، والمعلومات ، والفضيلة ، والابتداع ، كما تعنى الشريعة ، ومعيار السلوك ، وصفة الأشياء ، والخير ، والحق ، والطقوس ، والأخلاق ، والعدل ، والاستقامة ، والدين ، والمصير ، وغير ذلك من المعانى العديدة . وما من سبيل لمعرفة المرادف الانجليزى لهذه الكلمة الدال على كل هذه المعانى . ولكن لعل معرفة اشتقاق هذه الكلمة تبين لنا الاستعارة التى تقوم عليها معانيها العديدة . فكلمة دارما فى أصل اشتقاقها تعنى كل شيء من شأنه أن يصون الأشياء ويدعمها ويساعد على استمرارها وبقائها ، وبذلك يضيفى القوة والتماسك على شيء معين ، وعلى الكون ، ثم أخيرا على العوالم الثلاثة المسماة تريلوكا . فالعدل مثلا يوثق العلاقات بين الناس ، والأخلاق تجعل الانسان فى حالة انسجام وسلام مع نفسه ومع غيره ، والقانون هو المبدأ الذى ينظم العلاقات الانسانية ، والدين هو الذى يساعد على بقاء الكون ، والمصير هو الذى يربطنا بالمستقبل ، والحق هو العنصر الباطن الذى يساعد على تماسك الشيء ، والفضيلة هى التى تضيفى على الشيء طابعا متجانسا ، والعنصر هو أقل جزء متماسك سواء أكان روحيا أم ماديا ، وهكذا . .

والعالم الذى تسوده الدارما لا يعنى بحق الفرد ضد غيره أو ازاء المجتمع ، بل يعنى باختبار العنصر الدارمى فى الشيء (هل هو حق أو خير أو متماسك ..) أو فى العمل الذى يحدث فى عالم الكائنات البشرية وغير البشرية .

وجدير بالذكر أن الدارما أزلية ، ولا أمل فى فهمها اذا نحن استخدمنا فى البحث عنها المعايير الأخلاقية أو الابدستمولوجية = (المرفية) اذ أن الدارما تشمل ما ينبغى وما لا ينبغى عمله . ولا يوجد أى نوع من الدارما العالمية العليا بمعزل عن سفاد هارما ومعناها الدارما المتأصلة فى كل كائن . وهذه السفاد هارما هى نتيجة ورد فعل للدارما الموجودة فى كل شخص .

ونقطة البداية في هذا المجال ليست هي الفرد بل هي سلسلة الكائنات عموما .
ويقول مانو : ان سفايا مبهو - الموجود بذاته (الموجود بغير موجد أو واجب الوجود)
نظم الطبقات الهندوكية الاجتماعية وحدد واجباتها لكي يحمي الكون . والدارما هي
نظام الكون كله وهي التي تحفظ العالم وتساعد على تماسكه وواجب الفرد هو المحافظة
على حقوقه ومعرفة مكانه في المجتمع وفي الكون وفي العالم الأعلى .

ويتضح من هذه الفقرات الموجزة أن البحث في حقوق الانسان هنا يأخذ طابعا
مختلفا تمام الاختلاف عما أوردناه من قبل . وإذا نحن أردنا البحث عن المقابل المشابه
لحقوق الانسان ولا أن الثقافة الهندية كانت وفيه لمبدئها الأساسي - كما يدل على ذلك
أهداف هذا المقال . وانما نسوق المثال الهندي للتوسع في الاجابة بشكل أوفى عن
السؤال الوارد في عنوان المقال .

وأرجو أن يسمح لي القاريء بإيراد ملاحظة واحدة في هذا المقال حتى تستكمل
الفكرة ، وخلصتها أن المقابل المشابه لحقوق الانسان هو السفاد هارما . ولكن هذا
المقابل لا يعنى المقابل المطابق بمعنى ان السفادهارما هي حقوق الانسان والعكس
بالعكس . ذلك أن الثقافات لا يمكن أن يطابق بعضها بعضا . فالغرب الحديث يؤكد
فكرة حقوق الانسان لاقامة مجتمع عادل والهند التقليدية تؤكد فكرة السفادهارما
لاقامة نظام دارمي .

سنحاول الآن أن نذكر بعض ردود الفعل من جانب الثقافة الهندية تجاه الفكرة
الغربية عن حقوق الانسان . على أنه يجب علينا أن نضيف على الفور أن ما سنقدمه
من دراسة نقدية للثقافة الهندية لا يعنى أن النموذج الهندي أفضل من النموذج الغربي
لحقوق الانسان ولا أن الثقافة الهندية كانت وفيه لمبدئها الأساسي - كما يدل على ذلك
بجلاء وجود طائفة المنبوذين ، وانحطاط نظام الطبقات الاجتماعية عند الهندوس .

وتؤكد دراسة النموذج الهندي أنه يجب ألا تكون حقوق الانسان مطلقة وهذا
يتعارض مع النموذج الغربي . ويعارض النموذج الهندي قصر الحقوق على الانسان
دون بقية الكائنات حيث تنص المادة الأولى من اعلان حقوق الانسان على ما يلي :

« كل الكائنات البشرية ولدت حرة ومتساوية في الكرامة والحقوق . وقد
منحت العقل والضمير ويجب أن يعامل بعضها بعضا بروح الاخوة » ويبدو أن الحقوق
الخاصة والامتيازات المتعلقة بمركز خاص في المجتمع أى نسبية الحقوق لا تتعارض
مع هذه المادة .

وتفصيلا لهذه النقطة تصر الرؤية الهندية على النقاط الآتية الى جانب نقاط
أخرى :

١ - حقوق الانسان ليست حقوقا انسانية فردية فقط اذ أن الانسانية لا تتجسد
في الفرد فقط . والفرد من حيث هو ليس سوى تجريد من الشخص . وكما سبق

القول فان الفرد انما هو عقدة فقط من وفي شبكة العلاقات التي تؤلف نسيج الكون كله . نعم ان العقد قد تكون متشابهة ، ولكن موقعها في الشبكة هو الذي يحدد مجموعة الحقوق التي يتمتع بها الفرد . والفردية ليست أمرا جوهريا بل هي أمر وظيفي . والكون هرمي التكوين ، مرتب على درجات بعضها فوق بعض . ولكن هذا لا يعنى أن المستويات العليا لها الحق في أن تدوس على حقوق المستويات الدنيا - على الرغم من أن هذه الحقوق معرضة لأن تداس متى اضطرب حبل الوفاق والسلام بين هذه المستويات .

ولا أريد الخوض في ذكر محاسن ومساوىء هذه النظرة العالمية ، على أنه يجب ألا يعزب عن البال أن هذه النظرة ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة الكارما (النتيجة الأخلاقية الكاملة لأعمال المرء في أحد أطوار وجوده المتعاقبة ، وهي التي تقرر مصيره في طور وجوده التالي ، وهذه الفكرة ترتبط بمبدأ تناسخ الأرواح عند البوذيين) ، ولذلك يجب عدم تقييمهما خارج إطارهما الصحيح .

٢ - حقوق الانسان ليست انسانية فقط بمعنى أنها نعم بدرجة سسواء كل ما يشتمل عليه الكون من موجودات حتى الآلهة نفسها فالحيوانات ، والكائنات الحساسة والمخلوقات التي يقال انها غير حية - كلها تسرى عليها حقوق الانسان . صحيح أن الانسان كائن خاص ، ولكنه ليس قائما بذاته ولا تميزا عن غيره بل في وسعنا أن نسأل : هل توجد حقوق انسانية خاصة ثم أليست هذه الخصوصية نوعا من الاستثناء لأسباب عملية يأتي بعكس المقصود منه اذا تنوسيت هذه الأسباب ؟

ونعود فنقول ان هذا القول يشتمل على فلسفة كونية ودينية جديدة تبرز هذه النظرة الهندية . ونحن لا ندري هل تستطيع الهند الحديثة التي تقبل العلم الحديث وتنتحلح التمسك بهذه الفكرة زمنا طويلا ، وان كنا نعرف أن الأفكار الأسطورية تعيش طويلا .

٣ - حقوق الانسان ليست حقوقا فقط فهناك واجبات أيضا وكلاهما يرتبط بالآخر . والجنس الانساني له الحق في أن يعيش مادام يؤدي واجب المحافظة على العالم . ان لنا الحق في أن نأكل مادما نؤدي واجبنا في السماح لأنفسنا بأن يأكلنا من هو أعلى منا في النظام الهرمي الكوني . ان حقنا الوحيد هو المشاركة في الوظيفة الغذائية للكون .

واذا وجب أن يصدر شيء وجب أن يصدر اعلان بالحقوق والواجبات العالمية لجميع الكائنات . وغنى عن البيان أن اصدار مثل هذا الاعلان يتطلب فلسفة انثروبولوجية (انسانية) جديدة وفلسفة كونية جديدة ونظرية لاهوتية جديدة . واذا كان البشر وحدهم هم الذين يستطيعون أن يضعوا مثل هذا الاعلان دون الحيوانات فانه يكون عرضة للظلم والبطان تماما كما يمكن الظلم في اعلان حقوق الانسان بحجة أن شعوب الناجا والمساوى (شعوب بدائية) لم تشترك في وضعه ومناقشته .

٤ - حقوق الانسان لا ينفصل بعضها عن بعض ، فهي لا ترتبط بالكون كله وبالواجبات المقابلة لها فحسب ، بل يرتبط بعضها ببعض بحيث تكون وحدة كلية متناسقة . ولهذا السبب لا يمكن من الناحية النظرية تحديد هذه الحقوق تحديدا قاطعا ، والعبرة فى النهاية بالانسجام والوافق العالمى . ولا يقلل من هذا أن يقال ان الهند كثيرا من الدول العديدة قد عرفت تنسيق القوانين ولكنها تعاني أكثر من معظم البلدان من آفة القوانين التي تتناول أدق التفاصيل . ولعل السبب فى ذلك تعذر وجود تشريع قانونى واف بالغرض .

٥ - حقوق الانسان ليست مطلقة بل هي نسبية فى جوهرها لأنها عبارة عن نسب وعلاقات بين الوحدات المختلفة . يضاف الى ذلك أن هذه الوحدات تتحدد بالعلاقات . نفسها . وإذا قال بعضهم ان قيمتى الانسانية الحقيقية تتوقف على مركزى فى الكون كان هذا القول منافيا لما سبق ذكره ، لأنه مبنى على التفكير فى الفرد فى حد ذاته الذى تعتمد كرامته فى هذه الحالة على ما اذا كان غنيا أو فقيرا وما اذا كان منتما لهذه الطبقة الاجتماعية أو تلك . والنظرة الهندية التقليدية لا تتفق مع ذلك القول - على الرغم من فشل النظام الهندى وتدهوره على مر الزمن . ذلك أن هذه النظرة تقوم على المفهوم الكلى للكون ، وتحدد أى جزء منه بوظيفة مركزه فى المجموع الكلى ، وهى الى حد ما لا تعد العقدة (الفرد) شيئا ، وانما المهم هو الشبكة كلها .

٦ - كلا النظامين (الغربى والهندوكى) معقول فى اطار عقيدة معينة ومسلم بها . فكلا النظامين يتضمن نوعا من الاجماع . وإذا خولف هذا الاجماع وجب البحث عن عقيدة جديدة . والآن لقد تحطمت العقيدة القديمة فى الهند كما تحطمت فى العالم بأسره والدليل على ذلك أن العقلية المعاصرة لم تعد تسلم اليوم بأن تكون حقوق الأفراد مرتبطة بمركزهم فى شبكة الكون فقط كما أنها لا تسلم بأن تكون حقوق الأفراد مطلقة بحيث لا تتوقف اطلاقا على المركز الخاص الذى يحتله الفرد فى المجتمع .

وصفوة القول أنه لا توجد اليوم نظرية متصلة فى النفوس تستطيع توحيد المجتمعات المعاصرة كما لا توجد ايدولوجية مفروضة أو مستوردة يمكن أن تحل محلها . ولذلك أصبح تلقيح الحضارات بعضها ببعض واجبا انسانيا فى عصرنا الحاضر .

ان اعلان حقوق الانسان يدافع عن الفرد ضد تعسف الدولة أو المجتمع بينما تقول النظرية الهندية اننا جزء من كل متناسق يتجه نحو هدف لا تاريخى ، وان التفاعلات بين الكائنات هى لحمة الكون وسداه (السدى من الثوب ما مد من خيوطه وهو خلاف اللحمة) . ولكن المشكلة هى أن التقاليد الثقافية والدينية كل لا يتجزأ ، بحيث لا يمكن تفكيك أوصالها بدون مخالفة مبادئها . فبدأ الكارما المعروف بين الهندوس اذا خرج عن البيئة الهندية قد يتحول الى مذهب الجبرية عند الشعوب

الأخرى ، ومبدأ المحبة الذى تنادى به المسيحية إذا خرج عن دائرة العالم المسيحى قد يتحول الى قهر وظلم للشعوب غير المسيحية . والحق أن عالمية حقوق الانسان مسألة دقيقة للغاية .

خاتمة

هل مفهوم حقوق الانسان مفهوم غربى ؟

نعم !

هل ينبغى حينئذ للعالم أن يلغى أم ينفذ حقوق الانسان ؟

لا !

ولكن يرد على هذه الاجابة ثلاثة قيود ضرورية :

١ - حقوق الانسان أمر حتمى حتى تتسنى الحياة الحققة فى ظل النظام الآلى الضخم فى العصر الحديث . والسبب فى ذلك أن نمو فكرة حقوق الانسان مرتبط بالنمو المطرد لهذا النظام الآلى الضخم الذى يضيف على هذه الحقوق معناها . أما عن مدى تعاون الأفراد أو الجماعات أو الأمم مع هذا النظام فهذه مسألة أخرى تماما . ولكن الدفاع عن حقوق الانسان واجب مقدس فى المعتقد السياسى الراهن كما تحدده الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية والأيدىولوجية الراهنة . الا أنه يجب ألا يعزب عن البال أن ادخال حقوق الانسان (بمعناها الغربى طبعاً) فى الثقافات الأخرى قبل ادخال الثقافة التكنولوجية لا يؤدي الى وضع العرب أمام الحصان فحسب بل يؤدي أيضاً الى تمهيد الطريق للفز التكنولوجى باستخدام حصان طروادة الذى سبقته الإشارة اليه . ومع ذلك فإن الحضارة التكنولوجية بدون حقوق الانسان تخلق مواقفاً غير انسانية لا يمكن تصوره . ولا شك أن المشكلة عويصة للغاية وهذا يزيد من أهمية وضرورة النقطتين الآتيتين .

٢ - يجب افساح المجال أمام التقاليد الأخرى حتى تضع وتصور آراءها الموافقة أو المعارضة « للحقوق » الغربية أو بعبارة أصح يجب على هذه التقاليد أن تفسح هـى المجال أمام نفسها حيث انه لا يحتمل أن يقوم شخص آخر بافساح المجال أمامها . هذه مهمة ملحة والا استحالة على الثقافات غير الغربية أن تعيش أو تقدم بدائل صالحة لحقوق الانسان أو تضيف شيئاً معقولاً ، هذه الحقوق . وهنا تتجلى أهمية منهج البحث فى مختلف الثقافات . ان الناس يعترفون من حيث المبدأ بأهمية تعدد الثقافات البشرية ، ولكنهم لا يمارسون ذلك عادة ولا يرجع السبب فى ذلك الى الديناميكية التى تدفع الايدىولوجية الاقتصادية المرتبطة بالنظام الآلى الضخم الى الانتشار فى جميع أنحاء العالم ، بل يرجع أيضاً الى عدم وجود بدائل صالحة حتى الآن للحقوق الغربية .

٣ - يجب افساح المجال أمام النقد المتبادل الذى يؤدى الى التلقيح والاثراء المتبادل بين الثقافات . ولعل مثل هذا التبادل يساعد على ايجاد افكار جديدة تؤدى فى النهاية الى حضارة أقرب الى روح الانسانية . ويبدو لنا أن الحوار بين الثقافات هو الوسيلة التى لا مفر منها .

ربما ساعدت الفكرة الآتية على حل هذه المشكلة . وتفصيل ذلك أننا نستطيع أن نؤكد - مستخدمين استعارة العقد (الفردية) والشبكة (الشخصية) - أن الثقافات التقليدية تؤكد دور الشبكة (القرابة - التركيب الهرمى للمجتمع - الوظيفة الواجب أداؤها - دور كل جزء بالنسبة للكل) . ولذلك نجد غالبا أن هذه الثقافات تخنق العقدة (حرية الفرد فى اختيار ما يشاء من بين الاختيارات المطروحة - الخصائص الفردية - تفرية المجتمع أى تحويله الى ذرات أو أفراد) . ولذلك نجد غالبا أن العقدة تنوء فى وحدتها وتشعر بالغربة فى مجتمعها وتصاب بالجراح (بل تموت) فى معترك المنافسة مع العقد القوية . ولعل فكرة الشخصية باعتبارها أداة للتفاعل بين العقد والشبكة ، والايمان بأن الحرية ليست هى القدرة على الاختيار بل هى خلق خيارات وبدائل جديدة - أقول لعل هذه الفكرة تصلح أن تكون نقطة البداية للتلقيح والتبادل بين الثقافات .

وإذا كان كثير من الثقافات التقليدية يركز على حقوق الله بينما يركز بعضها الآخر على الكون فإن فكرة حقوق الانسان تركز على الانسان نفسه . ولعلنا الآن على استعداد لقبول فلسفة جديدة تجمع بين الله والكون والانسان فى وحدة متكاملة متناسقة تعمل فى انساق وانسجام على أداء حقوق الانسان بمعناها الصحيح .

مركز مطبوعات اليونسكو

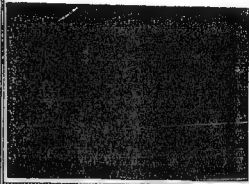
يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
مساهمة في إثراء الفكر العربي

- ⊙ مجلة رسالة اليونسكو
- ⊙ المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
- ⊙ مجلة مستقبل التربية
- ⊙ مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف
- ⊙ مجلة (ديوجين)
- ⊙ مجلة العلم والمجتمع

هذه مجموعة من المجلات التي تصدرها هيئة اليونسكو بلغات عديدة.
تصدر طبعا باللغة العربية ويقوم بنقلها إلى العربية ترجمة متخصصة من الأمانة العربية.

تصدر الطبعة العربية بالانفاق مع الشعب القومية لليونسكو وبمعاونة
الشعب القومية العربية ووزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية.

الفن والسلطة



يبدو هذا العنوان لأول وهلة متناقضا • اننا نسلم يقينا بأن هناك علاقة كثيرة ما تكون متعارضة بين الصحافة والسلطة السياسية ، بصرف النظر عن سائر وسائل الاتصال ؛ ولكن الفن لم يزل يعتبر ، على الأقل في وجدان الجمهور مجالا متميزا ، يتمتع - رغم ما يطرأ عليه من تغيرات كثيرا ما تكون مفاجئة وعنيفة - بنوع من « البراءة » التي تميزه عن سائر النشاطات • ان زيارة اللوفر بباريس ، والمتاحف بفلورنسا ، وقلاع اللوار نشاطات تعتبر ثقافية وتشكل وحدها ازدهار شخصية الانسان • ورغم انتفاضات الفن الحديث التي لا تنى عن ادھاشنا • بقي موقف هاوي الفن ثابتا • فهو من جهة يأمل أن يثير في نفسه ما يقدم اليه على أنه عمل فني شعورا معينا بالجمال ، أو على الأقل بما هو مستساغ ، ويأمل من جهة أخرى أن يكون لشعوره هذا ما يبرره ، ولو عن طريق التفسيرات ، بطبيعة خاصة بالعمل ذاته ، طبيعة من طبائع الفن • واجمالا تبدو له الممارسة الفنية بمثابة نشاط مجرد من أى اعتبار نفعى حتى ولو كانت متعلقة بموضوع نفعى ، من قبل صوان أو قصر أو معرض القربان المقدس ؛ والغاية دائما هي معايشة الجمال الحي •

بقلم : رونييه سيرجيه

ولد في عام ١٩١٥ ؛ حاصل على الدكتوراه في الآداب من جامعة باريس (في علم الجمال - الاسطاطيقا) ، سابقا أمين متحف الفنون الجميلة بلوزان ، وأستاذ فخري بجامعة تلك المدينة ، ورئيس الجمعية الدولية للفيديو في الفن والثقافة ، مؤلف : اكتشاف التصوير ، معرفة التصوير ، الفن والاعلام ، تحول الملانات ، الخ .

ترجمة : أحمد رضا محمد رضا

ليسانس في الحقوق من جامعة باريس ودبلوم القانون العام من جامعة القاهرة مدير الإدارة العامة للشئون القانونية والتطبيقات بوزارة التربية والتعليم سابقا .

هذا الوضع « التلقائي » لا يختلف عن الوضع الذي يتخذه تحت رداء العلم المشتغلون بتاريخ الفن ، دون استثناء ، وغايتهم دراسة طائفة معينة من الأشياء على مدار الزمن ، من فنون العمارة ، والتصوير ، والنحت ، وما كان يسمى حتى عهد قريب بالفنون الصغيرة . ويتجميع الوثائق التي تفترض مشاكل تتعلق بالتعريف ، والاسناد ، والتاريخ ، والمؤثرات ، فانها تعمل على إبراز خصائص الأعمال الفنية الممتازة .

نجد مثل هذا العمل في المدرسة ، حيثما يوجد الفن ، وكذا في المتاحف التي توزع الأعمال الفنية حسب ترتيبها الزمني .

وفيما يختص بالجماليات ، من أفلاطون الى مالرو ، فانها تقوم على تفسير الجمال الذي تصدر تعريفاته العديدة عن الافتراض بأن الفن هو « جوهر » ، الأمر الذي يتناول ، من التاريخ القديم حتى وقتنا الحاضر نظم الفنون الجميلة التي تحاول أن تعبر عن هذا الجوهر بتقسيمه الى أبنية تبعا لمبادئ وانماط مختلفة .

باختصار ، يعتبر الفن لدى الجمهور ، وعلماء التاريخ ، والباحثين ، والكتاب ، والمستغلين يعلم الجمال نوعا من « المسلمات » التي تنتمي الى فئة « الجمال » : ومظاهره في الأعمال الفنية موضوع للمتعة والمعرفة . وفيما يختص بالقيمة الجمالية المعبرة عن الفن ، فانها منقطعة الصلة بكل من التفكير النفعي ، والتصور المعنوي ، وتندمج في بعد « صاف » لا يدخل فيه سوى المتعة والتقدير الجماليين ، وهما من النشاطات « الصافية » .

ولست أخفى عن نفسى الطبيعة « التخطيطية » لهذه الآراء التمهيدية ؛ ومع ذلك فانها تتصل على نطاق واسع بالوضع السائد حاليا ، وتتيح لي أن أبرز نتيجة أولى ، وهى أن فكرة السلطة ، فى المفهوم والممارسة التقليدية تبدو بعيدة عن الفن ، ان لم تكن خرقاء .

عالم الفن ، ووكلاؤه

طرح هذا الوضع على بساط البحث منذ بضعة عقود ، عن طريق ما اصطلاح على تسميته بالفن المعاصر . هذا الفن الذى لم يستوعبه الجمهور العريض ، وكثيرا ما كان غامضا بفعل الذين أسهموا فيه-له مع ذلك تأثيرات قوية يمكن القول انها ضرب من التحول المفاجيء ، لا من التغير . ونقول اجمالا أن هذا عالم جديد (وهذا تعبير سوف أعود اليه) قد ظهر . وحتى اذا كان هذا العالم أكثر تعقيدا وأقل تناسقا ، ومجردا بالتأكيد من « الصفاء » ، فانه هو العالم الذى نعيش فيه ، والذى يتعين ايضاحه : أولا بطريقة غير مباشرة ، قد تبدو من قبيل القصص ، ومع ذلك نهى السبيل الذى لابد أن يسلكه كل فنان حى . لتفرض واحدا من أصدقائك ، اعترم أن يكون مصورا أو نحاتا ، وينسب الى نفسه الأعمال التى يعرضها عليك ؛ ويمشى هذا الفنان فى باريس ، أو ليون ، أو مرسيليا ، أو بنويورك ، أو بوخارست ، أو بال ، أو لوزان ، (وسوف نرى فيما بعد أن هذا التعداد ليس اعتباطيا) ، فهل هذا من باب الفن ؟ الجواب على هذا السؤال لا شك فيه من ناحية شخصين على الأقل . أنت والفنان ، وربما بضعة أصدقاء . ولكن هل يكفى هذا ؟ قد يميل المرء بعامة الى الاجابة بنعم . والواضح مع ذلك أن مثل هذا الفرض ينتمى الى عالم الخيال . فكيف يكون المرء فنانا ، ولكى يعتبر عمل ما عملا فنيا ، يجب دون شك أن يؤدى الشخص عملا تصويريا أو نحتيا . وهذا شرط ضرورى ؛ ويجب أيضا . وهذا شرط كاف . أن يحصل هذا الشخص ، وما أداه ، خارج النطاق الخاص على اقرار الجمهور بما .

هذا « الفنان » (واستخدمنا الشولتين ، يشير الى حالته المسبقة التى لا يعتمد بها بوجه عام ، ويعرف صاحبها ما فيها من متاعب نفسية وأهوال) يبحث إذن ، بمساعدتك أو من غير مساعدتك عن « مكان يعرض فيه » ، وهو فى هذه الحالة « جاليرى » (قاعة عرض) وهى أول حلقة فى سلسلة الفن . على أن « الجاليرى » ليست مكانا مثاليا مكرسا للسمو بالفن من أجل إسعاد الجمهور ، وإنما هو مشروع يديره تاجر يعقد صفقات تجارية ، ولا بد له أن يعقدها ، حتى ولو كان ذواقا للفن (ويرجى

أن يكون كذلك) والغاية الاقتصادية - وليست هي الوحيدة - تشكل عاملا حاسما ،
لسبب بسيط : وهو أن التاجر اذا تقاضى عنها ، فقد كيانه •

وفى ضوء هذا المثال البسيط ، ندرك على الفور الشرطين اللازمين للعمل الفني :
فيجب من جهة أن يستجيب لهذا القسم من دنيا الفن الذى ينتمى الى التقدير الجمالى
(اذ ينتظر من العمل الفني أن ينتج أثرا جماليا - يتراوح بين الافتتان والاستنكار -
فهناك أيضا جمال مشين) ؛ ومن جهة أخرى أن يدخل فى ذلك القسم من عالم (الفن ،
الا وهو السوق ، وهو قسم متفوق فى عصرنا الحاضر ، وفيه يساع العمل الفني
ويشتري حسب سعر يحكمه قانون العرض والطلب •

هذا الوضع المزدوج يحمل التاجر على أن يؤدى عمليتين : فعليه من جهة أن يعرف
الجمهور بالفنان الذى يعرض أعماله ويقدر فنه ، كمبدأ ؛ وعليه من جهة أخرى أن
يقوم بمنتجاته فيحدد لها سعرا يأمل أن يرتفع ، ويبتعد فى أن يرفعه • والتنمية ،
حسب التعبير المستخدم ، تتطلب منه فى الوقت الحاضر ، الى جانب الحماسة الشائعة
التي لا تكلف بطبيعتها أية نفقات ، مجموعة من الوسائل من طبيعتها - على العكس
من ذلك - أن تتكلف نفقات باهظة (حفلات افتتاح ، كتالوجات ، اعلانات ، دعاية ،
اتصالات بالجماهير وجامعى التحف ، ووسائل الاعلام • الخ)

وحفل افتتاح المعرض هو العملية التي يدعو التاجر بواسطتها ، فى يوم محدد
الأشخاص الذين يحتمل أن يسهموا فى الارتقاء بالفنان الذى تعرض أعماله ، لأنهم
يؤدون وظائف مختلفة فى عالم الفن وسوقه • وحفل الافتتاح ليس مجرد اجراء
شكلى ، وانما هو اذا نظرنا اليه باعوان ، عملية تنتمى الى « النشاط الاجتماعى » (بالمعنى
الذى يقصده اريك بيرن (١) ، وتقصده « نظرية الاحتمالات » لفون نيومان ،
ومورجنستيرن (٢)) •

فى حفل الافتتاح ، يؤدى دور ، ان لم يكن حاسما ، فهو على الأقل هام ، يقوم
فى خلاله مختلف المشتركين من اصدقاء الفنان ، ومعرض التحف (الجاليري) ، وهواة
الفن ، وجامعى التحف ، والنقاد ، وأمناء المتاحف بتبادل « الملاحظات » (٣) تبعا لأهميتهم

(١) اريك بيرن Eric Berne « الألعاب والناس » ، باريس ، ستوك ، ١٩٦٤ ، ص ١٥٠ • من
المسوح به ، توسعا فى المعنى ، استخدام كلمة « ملاحظة » Caresse للتعبير بها عن كل تصرف يتضمن
الاعتراف بحضور الغير • وعلى ذلك فان « الملاحظة » يمكن أن تستخدم كوحدة أساسية للعمل الاجتماعى •
وتبادل الملاحظات يشكل المعاملة ، وهر وحدة الروابط الاجتماعية • وعلى مستوى نظرية « الاحتمالات » ،
فان المبدأ الذى يتجلى هنا هو أن أية رابطة اجتماعية تبلى مزية إحصائية على الانعدام التام للروابط •
(٢) جون فون نيومان Joan Von Neumann ، واوسكار مورجنستيرن Oskar Morgenstern
« نظرية الاحتمالات والسلوك الاقتصادى » ، برنستون ، ١٩٥٣ Frineeton University press

(٣) هناك بخلاف « الملاحظات » استسمية : أحداث متبادلة ، وإيماءات ، وانصات ، الخ ، و « تقديم
وليمة » ، بإقامة مائدة يمد عليها حسب أهمية العرض والفنيون مشروبات كالشمبانيا والكوكيتل وعصير
الفواكه ، مصحوبة أو غير مصحوبة بقطع صغيرة من الحلوى (بيتى فور) ، وتقرود خفاوة خاصة بجامعى
المتحف الذين لهم الحق عادة فى حضور عرض مسبق يمكنهم فى خلاله أن يشاهدوا العروض ، وينشئوا =

في المجال الاجتماعي (فيحيطون بجامع التحف الهام ، ويلاطفون الناقد ذا النفوذ ، ويستشيرون أمين المتحف ...) . فإذا انتظم الأمر على هذا النحو ، أتاح إجراء حسابات عن الوسيلة الكفيلة برفع قيمة المعروضات في اللحظة التي يبدأ فيها البيع . هذه العملية المصغرة ، مهما بدت حافلة بالطرائف ، تخضع لقواعد عالم الفن وسوقه ، تلك التي يتوقف عليها مستقبل الفنان المبتدئ واكتسابه لقب فنان ، بصفة اسمية ، وفوز الفنان المعترف به بنصيبه من الشهرة والتقدير . ومع أن القسوة المؤثرة في حفل الافتتاح مبعثرة ، ولا يتيسر تحليلها ، فهي مع ذلك نشيطة . فالهمسة ، والشماعة ، والعبارة الصغيرة والمرحة ، واللفظة اللاذعة ، لها أهميتها من حيث الربح والخسارة .

حفل الافتتاح هو اذن نوع من « طقوس المصادحة » التي ينتظر منها أن تعطى أو لا تعطى الفنان المبتدئ قيمته ، أو ترفع بدرجة مكانة الفنان المعترف به (٤) .

ويغير هذا الإجراء الاحتياطي ، لا يتحقق الغرض المنشود . وهما كان أساس الفن جودته . فان الفنان يظل نكرة ان لم يمنحه المجتمع الوثيقة التي تثبت شخصيته (والمقصود المجتمع المصغر الخاص بعالم الفن) . وعلى خلاف المشروعية التي تمنحها أياها كالمعتاد سلطة مختصة بذلك (سياسية أو قانونية أو إدارية) ، فان المشروعية التي يمنحها للفنان عالم الفن تصدر عن «مؤسسة» غامضة ، ليس لها قانون خاص . ولكن أحكامها صارمة ، خاصة لأنها ليست صريحة ، بل انها أيضا لا تعتبر أحكاما . ونشهد هاهنا ولادة سلطة من أعجب السلطات ، وهي « السلطة الثقافية » التي يباشرها أشخاص لهم قيمتهم في عالم الفن ، وتعمل على خاق « الشهرة » الى جانب المشروعية . نقول في شيء من القسوة أن الفنان لا وجود له الا اذا تحدث الناس عنه . فضلا عن أن المتحدثين عنه هم أنفسهم من المشاهير ؛ ويبقى مجهولا طالما لم ينبجح في تحطيم حاجز الصمت ؛

وانا لنخمن النتيجة المزدوجة التي تترتب على ذلك ، وتبين سلفا دور وسائل الاعلام وأهميتها . ذلك لأنه اذا كانت المعرفة من شأن النقد (وسوف أوضح ذلك) ، فان « الاعلام » من شأن الدعاية ، وكل فنان معرض لهذا وذاك ، وهو مع ذلك يميل الى الخلط بينهما . لذلك نراه في كثير من الأحيان يقدم ضماناته لكل من الخبير العالم ، وعابر السبيل المستفهم .

= ما يسعهم شراؤه قبل الجمهور ، كذلك يخصص للإصدقاء (بالمعنى الواسع) حفاوة خاصة في صورة عشاء وقد يبدو أني أبالغ ، ولكن من الواضح ، اذا ألقينا على المسألة نظرة دقيقة فان هذه العمليات التي تمت بدقة ومهارة تنتمي الى فن تشجيع البيوع . لذلك فان المعارض الرسمية التي تدعى اليها عادة لجنة فنية تواجه حتما مشاكل بروتوكولية لا يسهل دائما التغلب عليها ، مثل : الى من توجه الدعوة من الوزراء ؟ والسفراء ؟ وبأي ترتيب ؟ والبروتوكول ، وهو واجهة السلطة السياسية ، لا يحتمل أي خطأ .

(٤) سوف أوضح فيما بعد فكرة « الدرجة » هذه ، التي تميز بين الفنانين الدوليين ، والقوميين ، والإقليميين .

وقد يعترض البعض بأنى أعلق أهمية أكبر مما ينبغي على حفل الافتتاح ، وهذا غير صحيح . ذلك لأن حفل الافتتاح هو بداية الانتاج الفنى (وسوف نوضح فيما بعد معنى الانتاج) ؛ ثم لأنه ، فى الأجواء الاجتماعية الصافية ، بمثابة البوتقة التى « ينجم » فيها الحدث أو « لا ينجم » . وأخيرا لأنه يتفاعل فيه الشخصيات الرئيسية فى عالم الفن : وأولها التاجر الذى يبدو لنا فى هذه المناسبة فى وظائفه الثلاث ، كرائد فنى ، ورائد اقتصادى ، ورائد اعلاني .

ومن بين العاملين فى مجال الفن ، يحتل « جامعو التحف » مركزا رئيسيا ، ويتميزون عن هواة الفن بأن مشترياتهم تتم بنوع من الانظام ، وأنهم بعامة ينتقون مجموعاتهم : فمنهم من يتخصص فى التصوير ، أو الحفر ، ويفضل فنانا معينا ، وعصرا معينا ، وحضارة معينة ، ومنطقة جغرافية معينة . فاذا أنتج الفنان أعمالا ووجد وسيلة لعرضها فى « جاليرى » ، فانها سوف تشكل مجموعة عقيمة مصيرها الاهمال (الأمر الذى يحدث أحيانا ، أو كثيرا) ان لم تجد مشترى لها فى وقت ما . أو بعد مضى زمن طويل (كما حدث فى حالة فان جوخ المعروفة) .

جامع التحف يؤدى اذن ، بالنسبة الى العمل الفنى دور « الموجه اليه » . وينبغى تفسير هذا المصطلح . فالعمل الفنى - على خلاف المنتجات الاخرى التى لها بالفعل أو بالضرورة أشخاص معينون أو سبق تعيينهم توجه اليهم هذه المنتجات تبعا لطبيعته - حاجة معينة - يعرض نفسه ، فى البداية على الأقل ، دون أن يكون له غاية مسبقة .

جامع التحف ليس اذن « موجهها اليه » بالمعنى الشائع لهذا المصطلح ؛ فهو الذى يحدد حاجته أو رغبته ، ويبادر باختيار فنان معين أو عمل معين . وبواعثه من نوع يختلف عن بواعث الاستهلاك العادى ، فهو يقتنى عملا فنيا ، يميزه عن غيره ، ويتميز به . هذا التمييز المزدوج يشكل مظهرا محدودا وقاطعا فى دنيا الفن : فعلمية الشراء تعنى طلبا يؤثر على السوق ، وهى من جهة أخرى عامل من عوامل التقويم الاجتماعى .

والاعمال الفنية ليست انتاجا صناعيا ، بعكس غالبية المنتجات التى تتميز بأنها تصنع بكميات كبيرة بقدر الامكان حتى تباع لأكبر عدد من المستهلكين . وحتى اذا كان عدد الفنانين كبيرا جدا ، فان سوق الفن لا تهتم الا بعدد محدود منهم ، أولئك الذين يمثلهم أهم صالات العرض الفنى . وعلى ذلك فان التجار وجامعى التحف الفنية يعملون فى سوق ضيقة نسبيا ، ويترتب على ذلك أنه كلما تمسك جامع التحف بعنان معين ، فانه يسعى الى رفع سعره - هذا الأسلوب فى العمل ، الذى قلما يختلف عن أسلوب العمل فى البورصة يحمل « بطبيعة الحال » جامع التحف على أن ينتظر ارتفاع السعر ارتفاعا يتناسب مع استثماراته ، أو يزيد عليها ان أمكن .

وعلى ذلك فان العمل الفنى بالنسبة اليه هو نتيجة لنوعين من التخصيص : فهو من جهة حين ينظر اليه أو يعرضه ، موضوع لمتعة جمالية ، يمارسها وحده أو

بالاشتراك مع غيره ، مع تحفظ واحد : ذلك أنه هو مالك العمل (٥) ، وهو من جهة أخرى يستطيع التصرف فى العمل الفنى حسب مشيئته ، فيبيعه ، أو يبادل به غيره ، أو حتى يتلفه . وهو حين يستغل هذا العمل - اللهم إلا اذا كان مجرد تاجر - يهتم بالجانب الأول ، الجانب الفنى ، الأمر الذى يعتز به ، تبعاً لاختياراته كما ذكرت من قبل . ولكنه ما أن يعتزم استغلال العمل الفنى ، فيعهده به الى المزداد ، فالمؤكد أن القيمة التجارية تدخل فى حسابه . ولست أعرف مثالا لجامع تحف ارتفع سعر التحفة التى يمتلكها فتر عزمه مع ذلك على بيعها بالثمن الذى دفعه فيها .

هذه النظرة الموجزة تتيح لنا على الأقل أن نستخلص نوعين من السلطات التى يخضع لها الفن عن طريق جامعى التحف : فهناك من جهة السلطة الاجتماعية التى يتأكد بفضلها الاعتبار والتمييز (ويقال بحق أن هناك جامع تحف « كبير » وآخر « صغير ») ؛ وهناك من جهة أخرى السلطة الاقتصادية التى تنظم السوق وتشرف عليها . يضاف الى ذلك السلطة « الدعائية » : فالشائعات والأبناء تؤثر على البورصة التى تمثلها «أسهم» الفنانين وأعمالهم .

ويبدو الأمر مختلفا كل الاختلاف بالنسبة الى المتاحف : فاللوفر بباريس ، و « الأوفيس » بفلورنسا ، و « الناشنال جاليرى » بلندن ، والمتروبوليتان بنيويورك أماكن عظيمة يكشف فيها زائروها بالتأكيد عن طريق الفن مشاهد مصر واليونان وروما والصين واليابان ، أو يتتبع صور الغرب من خلال العصور الوسطى ، وعصر النهضة ، والقرون التى أعقبتها . لذلك يفد إليها الزوار أفواجا تعد بمئات الألوف والملايين كل عام ، قادمين أحيانا من بلاد نائية ، فرادى أو جماعات غالبا . والشعور الذى يملك الجميع - عن وعى أو دون وعى - هو أن المتاحف ، كالمكتبات تحافظ على ذاكرتنا الجماعية ، مع فارق أنها بدلا من أن تسجلها فى كتب ، تدعونا الى اكتشافها بطريقة محسوسة .

وفى أعقاب التحول الذى طرأ على عالمنا منذ بضعة عقود نشأت « متاحف الفن الحديث » . وبينما تتولى متاحف الفن التاريخي عرض وجوه الماضى ، تتولى متاحف الفن الحديث عرض الصورة العامة الشاملة لعصرنا الحاضر . والشعور السائد هو أننا ننتظر من هذه المتاحف أن تقيم نوعا من الصلة المستمرة بالفن القديم ، و

(٥) فكرة الملكية هذه تقتضى منا شرحا أوليا . فالواقع أن الفنون التشكيلية ، من تصوير ، ونحت ، ونقش ، تتميز بأنها تستند على «دعامات مادية» . وهى ، على خلاف الفنون الأخرى ، كالسرح ، والبالية ، والحفلات الموسيقية ، والشعر التى تجرى مع عامل الزمن ، يمكن تشبيهها بطبيعتها ، بالأموال المنقولة التى يمكن الاتجار بها . وينبئ أيضا ألا تكون الموضوعات (الفنية) ثقيلة أو كبيرة أكثر مما ينبئ ، وأن يسهل حملها ونقلها ، وهذا ما تشبهه السوق السوداء للأعمال الفنية المسروقة - وعلى قدر علمى ، لم يسرق أحد بالرة أوبرات أو باليهات ، بالمعنى المادى لهذه العبارة . وكذلك فيما يخص بالفنون التشكيلية تستبعد سرقة كاندراية أو كنيسة ، وعلى العكس من ذلك ، فإن الاتجار (غير المشروع) باللوحات ، والنماثيل عمل أكثر من مزدهر . وتحيط سرقات الأعمال الفنية احاطة تامة بسجال سوق الفن ، وطبيعة سند الملكية .

فالمنتظر ، اذا لم تكن التغيرات أو الانقطاعات الطارئة واضحة ، أن تكون على الأقل مفسرة ، أو على أية حال قابلة للتفسير .

وهكذا أصبحت متاحف الفن الحديث عنصرا هاما في عالم الفن وفي السوق التي تسهم في تشغيلها . فالتاجر - مثله مثل جامع التحف - يطمح في أن يرى أعمال فنانيه معروضة فيها على قواعد اللوحات . واقتناء مؤسسة ما للعمل الفني يضفى على هذا العمل قوة أخرى بعد أن صار جزءا من التراث العام الذي لا يجوز - كبدأ - التصرف فيه . والمجموعة الدائمة هي أداة تكوين الذاكرة الجماعية . وهكذا تؤدي متاحف الفن الحديث عدة أدوار في وقت واحد : دور « الاختيار » ، فهي تختار الأعمال الفنية وتشتريها ، ودور « الحفظ » برعايتها المجموعات المكونة ، أو التي تنشئها ، ودور « الدعاية » إذ تعرض على الجماهير الأعمال التي تقتنيها (ويضاف إليها الكتالوجات ، والاعلانات ، والمستنسخات ، والبطاقات البريدية ، الخ ، ودور مباشر ، وفي كثير من الأحيان غير مباشر ، دور « المحرك الأول » بتأثير الشهرة التي تفيد الفنانين المختارين ، والتجار ، وجامعي التحف ؛ هذا بالإضافة إلى المكانة المرموقة التي تكتسبها المتاحف بأجرائها مشتروات نفيسة (وهذا غالبا حالة المتاحف الأمريكية !) أو مشتروات سبقت غيرها في إجرائها وأكسبتها - حين أصبح الفنان مشهورا - صيتا بعيدا .

على أن متاحف الفن الحديث ليست كلها على نظام واحد : فبعضها متاحف رسمية ، وبعضها شبه رسمية ، وبعضها أيضا متاحف خاصة . ومع أن وظيفتها بالفعل واحدة ، وهي ايضاح تطور الفن المعاصر ، فانها تؤدي هذه الوظيفة بأساليب مختلفة . فأحيانا يجبرها نظامها الأساسي على أن تشتري أعمال فنانين البلد وحدهم ، وأحيانا أخرى تلتزم توزيع مشترواتها بين الفنانين الوطنيين والفنانين الأجانب وعلى ذلك فإن صورة الفن الذي تعبر عنه مجموعاتهما لا تتوقف على الفنانين وحدهم ، ولكن أيضا على السلطة السياسية والإدارية التي تتبعها المؤسسة .

ولم يزل العامل الحاسم ، على الأقل في الغرب ، هو الميزان المالي . وتختلف مقتنيات المتحف من حيث نوعها تبعا للموارد المالية التي يملكها ، بأن تكون موزونة كبسة أو محدودة ؛ كما أنها تختلف بنوع خاص تبعا لأثمان التحف الفنية . فتحفة لبيكاسو أو براك ليست في متناول متحف متوسط . وبالنسبة إلى أعمال الفنانين الأحياء ، فإن مجموعة لروشنبرج ، أو لوحة للينتنشتاين ، وتمثال لهنري مور لا تجد مكانا لها إلا في المتاحف الفنية .

وعلى ذلك فالصورة العامة للفن المعاصر ليست فقط من صنع المسئولين : فالسلطة الاقتصادية تقيم بين المتاحف ترتيبا تدريجيا يجعل للفنية منها أوفر المجموعات وأغلاها ثمنا ، وأبدعها ، وللفقيرة - فيما خلا بعض الاستثناءات (باستخدام حيل بارعة ، أو بفضل هبات سماوية - مجموعات محلية أو ذات أهمية ثانوية ، أو

أحيانا مفروضة • ومديرو هذه المؤسسات - مديرون أصليون ، وأمناء ، وكبار الأمناء - لا بد في الوقت الحاضر أن يكون عندهم قدرات الادارة ومباشرة الأعمال بوجه عام • فهل من المناسب أن نسميهم مقالين ثقافيين ؟ لأعاف ما اذا كان هذا النعت يغير كثيرا من طبيعة هذا العمل •

ذلك لأن معظم متاحف الفن الحديث تخصص ، الى جانب اقتناء الأعمال الفنية جزءا كبيرا من نشاطها لتنظيم معارض مؤقتة ، اما بصفة فردية أو بالتعاون مع متحف آخر ، أو بالاشتراك مع متاحف دول أخرى ، ويقتسم المشتركون نفقات العملية • وعلى عكس الفكرة التي لدى الجمهور الذي لا يعرف شيئا عن هذا الموضوع ، ولا عن أثمان المقتنيات ، فإن المعرض المؤقت عملية مرتفعة التكاليف ، من مصاريف التأمينات ، والنقل ، تنقل كاهل الميزانية • وكلما كانت الأعمال الفنية غالية الثمن ارتفعت قيمة التأمينات عليها ، بحيث يمكن فسخ البيع اذا تبين وجود عيوب خفية بها • لذلك فلا عجب اذا كانت المتاحف الكبيرة (والكبيرة هنا مرادفة للفنية) هي التي في وسعها أن تقيم معارض لا يستطيع أى متحف آخر أصغر منها (أى لا يملك موارد مثلها) أن يقدم على اقامتها •

هذه الحال تنتهي بصورة عجيبة ، اذ تجعل من المتاحف عالما شبيها بالعالم الأقطاعي • فالدوقات والبارونات يشغلون فيها الاقطاعات الكبيرة ؛ أما صغار النبلاء فانهم يتنافسون على المراكز الصغيرة • واني لألح ما في تصوري هنا من مبالغة ساخرة ؛ ومع ذلك فهو يوضح الطبائع الشائعة هناك ، حيث الطموح ليس أول شيء يحى فيه • ولديرى المتاحف سلطة تزداد اتساعا بازدياد موارد المنشأة التي يديرونها • وتنشأ المعارض الكبرى بين كبار الأعيان : تلك المعارض التي تعمى البحار قاصدة باريس ، أو نيويورك ، أو طوكيو ، ويتحدث عنها العالم كله واختياراتها الزامية ، لا سيما أن مديريها يشغلون مكانة سامية في الطبقة « الارستقراطية » •

وثمة ظاهرة أخرى ينبغي لفت النظر اليها : ذلك أنه ما أن يقام المعرض حتى يغدو المتحف بمثابة « مرسل » يذيع خلال أسابيع أو شهور رسالة موجهة الى جمهور عريض يطلب منه أن يتلقاها • ويستفيد الفنانون وأعمالهم الفنية من « معرض » (هذه المرة بالمعنى التليفزيوني للمصطلح) بدعم حضورهم ، ومن ثم وجودهم (وتبقى الأعمال غير المعروضة مجهولة ، وغالبا كأنها غير موجودة) •

واني أستخدم عن قصد مصطلحات مستعارة من المفردات الخاصة بوسائل الاعلام • فالمتاحف تبدو أكثر فأكثر بمثابة أجهزة ارسال ، دون أن ينتبه أحد الى هذا الأمر • ولكنها اذا اكتسبت سلطة الوسيط ، أو الوسيط الجماهيرى في رأى البعض (فزوار المعرض يعدون بمئات الآلاف) فانها تكتسب منطلقا مبداء تتابع الارسال بصورة متصلة لا تنقطع • وثمة ظاهرة ماثلة تحدث اليوم في المتاحف ، فالمعارض

تتوالى فيها باستمرار ، وأحيانا فيما اتفق على تسميته بالمتاحف « الكبرى » (ليس من شك في قوة «ارسال» مركز يوبور Beaubourg وان له كثيرا من الحاسدين) ويقاس معدل الاذاعات في التلفزيون والراديو بوساطة استطلاعات للرأى العام ، اجبارية في الولايات المتحدة ، وايضاحية في أوروبا ، على الأقل كما يزعم رؤساء المحاط الاذاعية . ويتبين لنا ، دون أن نلجأ الى الماثلة أن المعارض لها أيضا جهازها الذى يتولى القياس ، باستخدام ما يمكن أن نسميه معدل الزيادات . • ولسنا ندعى أن منظمى المتاحف يحددون عدد الزوار ، ويودون أن يكون عددهم هذا ثابتا على وجه التقريب ، الا أنه من الواضح أن هؤلاء الزوار يشككون عاملا هاما للتقدير ، بالإضافة الى أن لعددهم تأثيرا على الحصيلة المالية . أما المتاحف فانها لم تتوصل بعد الى وضع فقرات اعلانية فى معارضها . • حقا ، ان السلطة الاقتصادية تملك وسائل قوية للغاية . • ففي الولايات المتحدة ، لا يوجد معرض له بعض الأهمية ، فى المتروبوليتان ، أو متحف الفن الحديث أو متحف هويتى ، أو الجوجنهايم ، اذا اقتصرنا على متاحف نيويورك لم يعلن عند مدخله تلك العبارة الافتتاحية « أقيم هذا المعرض بمنحة قدمها فلان » (٦) وفلان هذا ، قد نظنه شخصا مجهولا من أنصار العلم والفن ، ولكنه فى رأى هيئة متعددة الجنسية ، مثل شل ، أو اسو ، أو أكسون ، أو موبيل أويل ، أو استاندارد أويل ، الخ . • وانى لاكشف النقاب عن هذا الاجراء الذى أنشأ لنا معارض عظيمة فى أمريكا ، وانتقلت العدوى منها الى أوروبا . ولكن من الخطأ والسذاجة أيضا أن تستر على ما تتضمنه مثل هذه الممارسة ، وهو صراحة مصالح الأطراف : فهناك من جهة « راعى » المشروع الذى يمنح كل المال الذى يحتاج اليه المتحف ، أو بعضا منه ، ومن جهة أخرى يصبح المعرض الذى ينظمه المتحف الركيزة الدعائية ، وعلى الأقل عنصر الشهرة لصالح راعى المشروع الذى يتخذ طابعه المميز فى وقتنا الحاضر صورة العلم (تتولى « العلاقات العامة » من الآن رفح علمه باسم الفن) •

وقد انقضى الزمن الذى كان فيه شخص مثل بودلير يستطبع بعد انقضاء عدة شهور على معرض سالون Salon أن يسجل انطباعاته على مهل . • وفى وقتنا الحاضر ينتظر من الناقد أن يبني فى وسائل الاعلام ، وفى غضون الحدث نفسه ما اتفق على تسميته « الجواند الجارية » (وسوف أشرح هذه النقطة بالتالى) • والمجلة الأسبوعية ، وأكثر منها الجريدة اليومية تضع الناقد أمام ظروف جديدة للغاية ، المكان فيها والزمان محددان . • سواء أراد الناقد أم لم يرد فان رأيه لابد أن يتوافق مع هذه المتطلبات . • فان هو أهمل الفروق الدقيقة فان حكمه يميل الى أن يكون قاطعا . •

المقصود هو « تغطية » أكبر قدر ممكن من « الأحداث » ، على الأقل تلك التى

« This exhibition has been made possible by a grant of.»

(٦)

تعتبر أهمها ، أو أقواها دلالة (٧) ، فى حيز يحدده قسم النشر فى الصحيفة • ولا أزعج أن « الحدث المثير » أصبح مادة للنقد الفنى فى الصحافة ، ولكن فقط أؤكد أنه عنصر لا يرفضه ، عندما يتاح سوى القليل من الكتاب ، الدليل على ذلك انتظار النقاد فى لهفة ونهم فى معارض سلفادور دالى ، وهو من أوائل الذين أدرکوا الفائدة – ولا أقول فقط الكسب – الذى يستطيع الفنان أن يستخلصها من الأخبار المحلية •

ولكن لهذه الأخبار المحلية مقتضيات أخرى ، غير منظورة أيضا : فهل تسأل أحد عن يصنع هذه الأخبار ؟ انهم قبل كل شيء منظمو المعارض ، من تجار ، ومديرى المتاحف ، والمعارض التى تقام كل سنتين (البينالى) أو غيرها من العروض • وعلى ذلك يزداد الطلب من النقاد أن يمارسوا نشاطاتهم فيما بعد ، وأقصد بذلك ابتداء من أحداث لم يكونوا مدعوين لمشاهدتها ، وتكلفهم أقسام الصحافة ، من جرائد ومجلات ونشرات بعمل تقارير عنها • فهل يمكن الكلام عن فنان فى كتاب أو فى مجلة ان لم يعرفه الجمهور فى معرض له بعض الأهمية ؟ ان منطق وسائل الاعلام يرفض ذلك •

ويترتب على ذلك نتيجة غريبة ، وهى أنه فى الظروف الحالية تنتمى المبادرة إلى النقد الذى أسميه « فيما قبل » أى الى منظمي المعارض الذين لا يعبرون عن أفكارهم بالكلام ، ولكن سلطتهم توجه الاعلام الذى يرتبط فى الكثير من الأحيان بالأنباء المحلية الخاصة بظرف من الظروف • (٨)

هذه المقتضيات ليست فقط زمنية ، ولكنها أيضا مكانية • فمجالات نشاط الناقد تنقسم الى مناطق حول مراكز الانتاج الرئيسية • هذا الاتصال بالأنباء المحلية يدل على أن سلطة وسائل الاعلام جزء لا يتجزأ من نشاط النقد •

ومن ناحية أخرى ، كثيرا ما يطلب من النقاد ، اما بمبادراتهم الشخصية (وهذا نادر) ، واما بمبادرة المعارض الفنية أن يحرروا مقدمات لكتالوجات المعارض ، فيسهمون فى اشهار الفنان و « تسعيرة » ، ولو بدرجة بسيطة ، والعكس بالعكس • هذه المقابلة قد تثير الدهش ؛ وتفسير ذلك أن سوق الفن يقدم عاملا خاصا • فاذا كان فنان مبتدئ قد نجح ، هو والمعرض الذى يعرض أعماله لأول مرة فى أن يجدا ناقدًا يعجب بأعماله ، وعلى استعداد للكتابة عنها ، يتبين لنا أنه كلما تقدم هذا الفنان فى مهنته ، ومن ثم تدعمت شهرته ، يميل التاجر الى الالتجاء الى أشهر الناقدين فى المحافل الدولية ، حتى ولو لم يكونوا قد اهتموا بهذا الفنان الا بعد مضي زمن طويل •

(٧) هذان النعتان لايتعلقان فقط بمعايير فنية ، فهما يشكلان خليطا يتضمن عناصر من أخبار المجتمع ، والمفاجآت • وانا لتذكر المقالات التى اثارها تصاویر ايف كلاين Yves Klein حين ارثائى له ، ضمن أشياء أخرى يطبع على لوحاته رسوم تضاء عرايا طليمت قبلا بلون أزرق •

(٨) عادة أو طقس الاحتفال بالذكرى الثوية ، أو الخمسينية ، أو للثوية الثانية لمولد أو وفاة فنان ، أو فى مثال آخر . نقل لوحة « جبرنيكا » من نيويورك الى مدريد ، هذه الأمثلة توضح تلك الظاهرة : ففى ملح البصر أجبرت قوة الأحداث النقاد أن يتكلموا عنها ، وحجتهم الوحيدة فى ذلك وقوع الحدث وضيق الوقت •

فقيمة الفنان ، وقيمة الناقد يتبادلان الاتصال الذى لا تغيب عنه المصلحة التجارية . وأود أن أجرى مقابلة بين عالم النقد وبين « إقطاعية » مديرى المتاحف . ومع ذلك فهناك ما يغرى بأجراء تماثل بينهما ، باستثناء أن مديرى المتاحف يستفيدون من التنظيم القوى لإقطاعاتهم ، مما لا يتمتع به النقد ؛ فى حين يملك النقد القدرة على توثيق العلاقات ، وتتجلى هذه القدرة فى شبكة الصلات الشخصية التى يوثقونها بهمة مع ارستقراطية عالم الفن .

وفى حركة الفن المعاصر الحديثة ، يلعب بعض النقد أدوارا قيادية (والأمثلة عديدة فى أوروبا والولايات المتحدة) ، وهذا ما أسميه « النقد المناضل » . ولم يزل 'سم « بيير روستانى » Pierre Rostany مرتبطا ارتباطا وثيقا بحركة الواقعية الجديدة ، كما يرتبط اسم « سيلان » Celon بالفن « الفقير » . وإذا استخدمنا المصطلحات العسكرية فى غير اسراف ، تبين لنا القوة « الهجومية » لمثل هذه التشكيلات . فهناك من جهة قائد الفرقة ، وهو الناقد ، والمحرك الأول ، ومن جهة أخرى الفنانون الذين يعملون تحت امرته .

وبمساعدة وسائل النقل الحديثة ، وبخاصة الطائرة ، تتخذ التنقلات السريعة مظهرا توسعيا . من ذلك أننا نرى حركة فنية معينة تشغل فى شهور قلائل المراكز الرئيسية على وجه الأرض . وحتى ان لم يكن « قادة الفرق » على درجة واحدة من التوفيق ، وان أسلحتهم قتل ، فانه مما لا يقبل الجدل أن ارادتهم فى أن ينتصروا تطبع شارتهم على عالم الفن ، أية ذلك تقارير النصر التى يسجلونها بصفة دورية فى مناسبات العروض الدولية الكبيرة ، من معارض تقام كل سنتين (بيناليات) ، وأعياد، ووثائق ، الخ . لذلك نرى النقاد المناضلين يدخلون مجال النجومية ، سواء أرادوا ذلك أم لم يريدوه ، نجومية تمتد فتشمل الفنانين الذين تحت رعايتهم . هذه النجومية وقتية ، فأشد الحركات جراءة ما تلبث أن تتعرض لمعارك خلفية . عندئذ يتخذ « قائد الفرقة » صورة « الشخصية التاريخية » ، وأقصى ذلك ، وبالمعنى الصحيح أنه يستقر فى الصفحات الهادئة الرزينة فى كتب مؤرخى الفن . ولكن ليست هذه أيضا سلطة ، شرعية دون شك ، سلطة شغل مكان متواضع أو ممتاز فى المعرفة الوطيدة ؟

وثمة طائفة أخرى من طوائف النقد ، نمت بنجاح منذ بضعة عقود ، هم « النظريون » (العارفون بأصول الفن) . نراهم يستعينون أحيانا بعلم اللغة ، وأحيانا بالسيمية (نظرية الرموز والعلاقات) ، أو « التركيبية » ، أو التحليل النفسى ، فيطورون أفكارهم ، وبخاصة فى الكتب والمجلات . وهم اذ يرفضون النقد الصحفى ويعتبرونه عملا تافها سريعا الزوال ، ويستبعدون النقد « الشعرى » ، ويرتابون قبل كل شيء فى الحسد ، فانهم يؤدون عمل المفكرين ، ويمارسون مهنة البحوث الدارسين . والعجيب أن نلاحظ أنه ينضم اليهم فى هذا المجال عدد متزايد دائما من رجال

العلم ، من علماء الطبيعة ، والرياضة ، والانثروبولوجيا (علم الانسان) والأحياء الذين يشعرون بحاجة ملحة للخروج من دائرة نشاطهم ، والانتشار فى عالم الفن ، والاستمتاع بممارسته ، مع شيء من الرهبة . والآراء التى يطورها هؤلاء الكتاب النظريون تبررها اهتمامات نظرية أكثر مما تبررها التجربة ؛ لذلك لا ندهش حين يتبين لنا أن البراعة والفزارة اللتين يتصفون بهما تنطبقان كثيرا على مجالات فنية محدودة أو حتى على قناتين لهما مكانتهم فى عالم الفن .

هذه الأوساط المصغرة التى كثيرا ما تشن على بعضها بعضا معارك نظرية شرسة لا تتمدى بالمرّة نطاق أهل الفكر والمعرفة . فالسلطة الفكرية السائدة فى هذه المنطقة المنفلقة ، تبدو غير فعالة فى المجال المفتوح ، مجال السوق ، خاصة وأن «الارهاب» الفكرى الذى يهدد دائما النطاق الأول يتعارض مع قانون العرض والطلب الذى يحكم النطاق الثانى .

أما بخصوص وسائل الاتصال ، فلا شك أنها غيرت أكثر من غيرها حالة الفن والفنانين ، تغييرا عميقا . فهناك أولا التصوير الفوتوغرافى الذى أدى الى تكاثر المستنسخات ، السوداء والملونة ، ثم « الشفافة » diapositive الديايبوزيتيف ، (التصوير أو الرسم على زجاج أو فيلم يجلى للعين بنور مشع من خلفه) (٩) ، الذى أصبح الأداة الأساسية للتوثيق ، والسينما ، ووسائل الايضاح السمعية البصرية ، و « الماجنيتوسكوب » (شريط التسجيل المغناطيسى) ، وعن قريب «الفيدويديسك» (القرص التليفزيونى) ؛ وهكذا تتوالى التطورات التقنية . واقتصر هذا النظر بإيجاز فى وسيلتي الاتصال الجماهيرى : الراديو ، والتلفزيون .

فالراديو ، المجرد من الصور يذيع ، على خلاف الفنون التشكيلية ما يتسنى له

(٩) حين تبين لليونسكو ، مع « المجلس الدول للمتاحف » Icom أهمية وسائل الاتصال الجديدة ، فإنها اعترفت عمل « مجموعة لشفافات الفن الحديث » (١٩٦٠ - ١٩٨٠) تضم صورا ، ومنحوتات ، وأشياء أخرى ، من مختلف بلاد العالم ، باعتبار أن فنون هذه الفترة لم تعرف معرفة كافية ، وإنها لم تستنسخ الا قليلا . وتشمل المجموعة أربعة « البومات » على شكل صناديق يضم كل منها حوالى ثلاثين شفافة . وفى أعقاب اجتماع أول للخبراء ، وضعت قائمة للفنانين دعيت فيها الى ابداء « تعليقاتى واقتراحاتى » . ولدهشني تبين لى أن من بين قرابة ١١٦ فنانا الملونة اسمائهم فى القائمة ، كان منهم خمسون أمريكيا ، وستة عشر فرنسيا ، وأربعة عشر إيطاليا ، وثمانية من الألمان ، والباقي موزعون على سائر جنسيات العالم . وقد وجهت ليونسكو خطابا ، ابديت فيه سوء هذا الرأى المتيسر وانعدام التوازن المترتب عليه ، ولم ألتق أى رد على خطابي هذا وإذا كنت أذكر هذه الرسالة التى لم تكتمل ، فلست أقصد بها التلويح بمغامرة شخصية ، والما لأوضح مظهرا أساسيا من مظاهر السلطة بالنسبة الى الفن . وسوف يعلن عن الألبومات الأربعة التى تضم ١٢٠ شفافة بعنوان « الفن للعاصر » (١٩٦٠ - ١٩٨٠) ومن الواضح أن المجموعة النهائية سوف تتخذ لدى المتفحصين بها ، من جامعات ومدارس ومتاحف ومؤسسات ثقافية من كل نوع ، وتحت سلطة اليونسكو صورة الوثيقة النموذجية ، ان لم تكن موضوعية . ولنا أن نخمن مدى التقلبات والاضطرابات التى استخدمتها الايديولوجيات والمصالح فى هذا المبيل . وقد عادت أخيرا (شفافة) أن اليونسكو قررت تنفيذ مشروعها .

أن يكشفه أو يستذكره عن طريق الصوت ، فهو بذلك يحيط الجمهور علما ، بأسلوب موجز ، بالمعارض الرئيسية . وهو من جهة أخرى قد طور أسلوبا نجح في الوقت الحاضر ، يتمثل في لقاءات ومحادثات مع الفنانين ، والنقاد ، وجامعي التحف ، ومديري المتاحف ، وتنادرا مع التجار (مما يدل على أن الفكرة التقليدية عن الثقافة لم تزل ، فيما يتعلق بالفنون تنفر من الواقع الاقتصادي) . إلا أن لهذه الأساليب قواعد ، لا ندهش إذا اكتشفنا أنها قد لا يكون لها صلة بالموضوع المعالج . فإذا تجاوزت الإذاعة نطاق المحادثة الموجزة ، فالتابع ملء بعض الفراغات بفواصل موسيقية ، إن لم يكن بصفحات أو فقرات إعلانية . هذه الضروب من الخلط التي لم تعد تدهش أي إنسان ، تظهر مع ذلك قدرة هذا الوسيط . ثم إن المحادثة تميل إلى أن تكون في صالح الفنان أو المخاطب الذي يجري معه الحديث ، الشيء الذي يسهل المستمع صعوبة في التحقق منه إذ تنقصه الصورة . وعلى ذلك فالمعتاد الثقة بما تبثه الإذاعة اللاسلكية .

على أنه لما كان المسئولون عن الراديو لا يعتبرون هذه الثقة قائمة بالفعل ، أو أنها صحيحة ، فانهم يفضلون الاتجاه إلى نمطين من الإذاعة ، يتأكد لهم بداهة (أو تقنيا ؟) أن بهما سوف يضمن القبول : ذلك إما بصيغة الرثاء عند وفاة فنان كبير (وهكذا يطيب للراديو أن يؤدي واجبه الاجتماعي بالإسهام في الطقوس) ؛ وإما مبادرته ، في مناسبة عرض مثير ، بتنظيم مناقشة في الموضوع ، استجابة لزعزعة الديمقراطية والتنفيسية ، ولكن هدف المناقشة غالبا هو استثارة اهتمام المستمعين عن طريق « التابل » المعتاد لدى وسائل الاعلام ، إلا وهو الجدل الكلامي .

هل التلفزيون الذي يقرن الصوت بالصورة في وضوح أفضل ؟ الواقع أن الإذاعات المخصصة للفن ، وهي ليست كثيرة ، تنتج وتبث بانتظام بمعدل استماع ، ولو أنه لم يزل ضعيفا فانه يفوق كثيرا عدد الزوار الذين يترددون على معرض ما . ولم يفت الغاية التربوية لهذا الوسيط الهائل على أذهان مؤسسي التلفزيون بأمريكا ، وحتى على « الجمعية الأهلية للمذيعين » التي عبرت عن هذا الفكر تعبيرا ساميا يستحق كل ثناء ، في تصريحها لعام ١٩٦٩ (في العدد الرابع عشر) : « التلفزيون التجاري وسيلة قيمة لتعزيز التأثير التربوي والثقافي بالمدارس ، ومعاهد التعليم العالي ، والبيت ، والكنيسة ، والمتاحف ، والمنشآت ، ووسائل المؤسسات المكرسة للتعليم والثقافة ... » (١٠)

ونحن نعلم ما فيه الكفاية عن تطور التلفزيون الأمريكي ، وما صارت إليه هذه التصريحات الصادقة . فالاحتكار الذي تزاوله بالفعل محطات الإذاعة التجارية الثلاث الكبرى ABC, CBS, NBC يتحكم في اختيار الإذاعات التي لها صلة بالمعتبين ومضمونها . أما نظامنا الأوروبي القائم على احتكار الدولة (باستثناء إيطاليا)

Robert Budbage, Jean Cazemajou, André Kaspi, Presse, radio et télévision (١٠)
Éditions unis aumand colin, coll. u 2 no 18, 181, Paris 1972, p. 356.

فانه يتضمن من بلد الى آخر تنوعات سميتها المشتركة انها تكفل للتليفزيون اتجاها تحفظ السلطة السياسية لنفسها بالحق في تعريفه (هل لنا أن نذكر المجادلات التي تتنازع في فرنسا بشأن القانون الخاص بالوسائل السمعية البصرية ؟)

ان دخول الاذاعة في مجتمع كمجتمعنا هو الشرط الاساسي لكل من يعتمد على الشهرة في حياته (وهذه هي حال المنتجات الرفيعة ، كمنتجات رجل السياسة ، وفنان المنوعات ، وأى فنان) (١١) . ويتبين لنا أن حول مثل هذه السلطة التي يمكن أن نسميها سلطة « وسائل الاتصال الجماهيرى تكثر الأطماع والأهواء والمزاومات والدسائس ، والشهرة لمن يستطيع اختراق الحشد الذى يتدافع هناك . الناس يوم القيامة ينقسمون الى مختارين وهالكين ، أما التليفزيون فانه لا يعرف الا بعض المختارين ، وهم فضلا عن ذلك مؤقتين .

ترى كيف يعامل هؤلاء ؟ ان المقالة التي تظهر في صحيفة ، يوقع عليها كاتبها ، والأمر كذلك ومن باب أولى في شأن الكتاب ، أما التليفزيون ، وهو مشروع متعدد الأقسام ، فانه على العكس من ذلك يقدم ، حتى بأمر المخرج مجموعة من الاختصاصيين (وتظهر أسماءهم في مقدمة الفيلم ، مما لا يكثر له الجمهور) . والقرارات التي تصدر بأعداد برنامج اذاعي هي الأخرى عديدة ، يؤثر فيها بشدة عامل التكلفة (فأقل تمثيلية تتكلف ملايين الفرنكات ؛ أما الاذاعة المسماة ثقافية فانها تتكلف مئات الألوف من الفرنكات) ، ولا تعتمد التكلفة نتيجة لذلك الا اذا وصلت الاذاعة الى المشاهدين في نطاق يقدر أنه كاف لتغطية التكلفة . وعلى ذلك فهناك نزعة قوية ، ان لم تكن « طبيعية » لتوجيه الانتاج تبعاً لهذه الدلالة التي ان لم تكن مدونة صراحة ، فانها مع ذلك قائمة . وهناك انحراف يؤثر في كل من الاختيار والمعالجة : اذاعة خاصة «سموات كريستو Christi لما من الفرص ما يتيح لها التفوق على اذاعة مكرسة لنقرش وميراث (دون النظر الى قيمة هذه أو تلك) .

ويتبدى منطق التليفزيون لا في مصدره فحسب ، ولكن أيضاً في استقباله . ودون أن تتناول بالبحث التأثيرات المتعلقة بالاستنساخ الفوتوغرافى - كتنقيف التباين ، وضبط الصورة وزاوية الرؤية ، والتفاصيل ، الخ - ينبغي بتباين كيف نجتهد الكاميرا بازاء عمل تشكيلى ، ساكن بوجه عام في مضاعفة حركات « الزوم » (أى تقريب الكاميرا أو ابعادها بسرعة - المترجم) والتنقلات لاستثارة حركة الوسيط الضرورية بأى ثمن . ولكن الشيء الأهم هو أن الإدراك الحسى عند مشاهد التليفزيون ليس ادراكاً حراً ، ونحن لا ننتبه الى ذلك ؟ اذ يسيطر على هذا الإدراك من أوله الى آخره كل من الكاميرا والمونتاج . ويضاف الى هذا الإدراك الحسى قرارات المرحمة التي تتحكم فيما بأيام وساعات محدودة .

(١١) قال دارمول Warhol ماذا أنه يسمح لى انسان أن يكون مشهورا فى العالم كله لمدة خمس دقائق .

هذا العرض السريع لوسائل الاعلام يوضح المقتضيات السياسية والتقنية والاقتصادية التي تؤثر بقوة على اختيار الاذاعات وطبيعتها . حقا ، ليس هناك أية تقنية ، بما فيها الخاصة بالحديث أو بالكتاب ، واضحة كل الوضوح . ذلك أن كل شرح هو انشاء ، وكل اتصال هو عمل يتعلق بالرموز ، ومن ثم بأشياء مصطنعة . ولكن وسائل الاعلام التي تستعين بالصورة ، وبخاصة التليفزيون الذي يجمع ويضم الصوت والصورة والحركة ، تغطي أكثر من غيرها الشعور أو الاحساس بالواقع ؛ وهي أكثر قابلية للتصديق ، لسببين : أولهما لأنها تلمس مباشرة الأحاسيس التي تساعدنا على ادراك ما فى الحياة الواقعية من أشياء ، وأهم هذه الأحاسيس على أية حال هى السمع والبصر ، والاحساس بالحركة ، ثم لأن الرسائل لم تعد توجه فقط الى أوساط منتقاة ، وإنما تستهدف الجمهور المريض ، وتعمل على الوصول اليه . فضلا عن ذلك - وليس هذا أقل قدراتها - فإنها تعمل على وجه التقريب عملا متصلا مستديما ، بخلاف الكتاب الذى يفتحه الانسان ، ويقلقه ، وقد يعود اليه ، أو يقيه جانبا ويسبغ فى أحلامه ، وقد يعترضنى البعض بأنه يمكن أيضا غلق جهاز الاستقبال وفتحه . وأثبتت التحريات أن هذه الحرية ، بحكم العادة ، ليست الا وهما من الأوهام . ولابد من الاعتراف بأن وسائل الاعلام الجماهيرى لها فى نهاية المطاف قدرتان فى نطاق علم الوجود (الأونطولوجيا) : فهى من جهة تعمل على توجيه الرسائل التى تبثها على غرار الحقيقة الواقعة ؛ وهى من جهة أخرى تجعلنا نكتسب سلوكيات تصبح بعضا من طبيعتنا . فهوائى (الاذاعة) يسود فى الفضاء ، كما يسود على وجه الأرض . ولست أريد العيب فى وسائل الاعلام الجماهيرى ، ولكن أقصد فقط وضعها فى مكانها الحقيقى .

وقد تراءى لسوق الفن منذ بضعة عقود ، أسوة بسائر الأسواق ، أن توثق عراها بأن تنظم بصفة دورية بعنوان « سوق الفن » لقاءات بين أصحاب الشأن الرئيسيين . ومن أشهر هذه الأسواق ، وأكثرها ازدهارا ، سوق «بال» Bôle واحتذى الكثير من البلاد حذو هذه السوق . ومبدأ سوق الفن بسيط ، وهو واحد تقريبا فى كل الأنحاء : فتدعى قاعات عرض التحف الفنية لتقييم منصاتهما فى الأماكن التى يؤجرها لها بالأمطار المربعة منظمو السوق ، وذلك بوجه عام لمدة قصيرة ، لأسبوع أو أسبوعين . وليس ثمة ما يميز فى ذهن الشركة المالكة أو المديرة (رغم التصريحات البليغة) بين سوق الفن وأية سوق أخرى ، كاسواق الأدوات الآلية ، والأدوات الكهربائية والمنزلية ، والملابس الجاهزة ، الخ ؛ والأمر بالنسبة إليها - وهذا من حقها - أن « تبيع » ساحتها بأفضل الشروط ، وتكفل من جانبها أفضل أساس ادارى وتقنى ، وخدمات صحفية ، وعلاقات عامة . وعلى ذلك فلا جناح فى أن نضيف أن الأعمال الفنية تتمثل فيها بصفة أنها من السلع . ومع ذلك فهذا ما يقلق بال الزائر غير العارف بالحقيقة . وتتوالى المنصات حتى مدى البصر . وحتى اذا كان بعض صالات العرض تهتم بتنظيم الحيز الذى تشغله ، فإن معظمها يكس معروضاته نى

مساحة ضيقة خاصة اذا كانت قيمة الايجار مرتفعة . وليس ثمة ما يشبه هذا في معرض الفن الذى اعتدنا مشاهدته فى المتاحف !

وللمشروع على الأقل الفضل فى أنه واضح كل الوضوح ، حتى مع تكلس المعروضات بلا نظام ، فهو فى الحقيقة عملية تجارية ، وذلك يبرر تصرفات المنظمين الذين يقدمون فى ختام السوق تقريراً للمعرض الذى جرى ، وذلك فى نشرات بعيدة عن أية اعتبارات نقدية أو جمالية ، وانما تهتم فقط بحجم المبيعات ، وأرقامها المسجلة .

هذه الأسواق التى كثرت فى البلاد الرأسمالية (وآخرها السوق التى افتتحت منذ قليل فى مدريد) تؤدى دور البورصات ، وفيها يستقر أو يتقلب سعر الفنانين تبعاً للمبادلات التى يجريها التجار ، وهى أيضاً المكان الذى « تجسرب » فيه « قيم جديدة » (اللهم الا اذا زاد الطلب على المرض !) . أما الجمهور العريض فانه لا يذهب الى تلك الأسواق لأنه اعتاد أن يجب (بالمروضات) لا أن يبيع ويشترى . ولكننا نقابل هناك - الى جانب التجار الذين يمارسون التجارة - جامعى التحف ، والنقاد ، ومديرى المتاحف ، وأمناءها . ويزداد تهافت التجار على هؤلاء الاخيرين خاصة اذا كانت المؤسسة التى يديرونها كبيرة ، ومن ثم يرجى أن تقدم على الشراء . وهكذا أصبحت أسواق الفن فى أقل من عقدين من الزمان أداة تنظيمية ، تتولى تنظيم سوق الفن ، ومن ثم تضفى عليها أهمية متزايدة .

وفى الامكان أن نتحدث بمثل هذا عن عنصر آخر ، هو « البيع بالمزاد » . حقا ، كانت هذه البيوع موجودة منذ زمن بعيد ؛ ولكن بيوتا (تجارية) مثل سوتبى Sotheby ، وكريستى Christi اللذين اشتهر اسماهما فى الوقت الحاضر قد اكسبا البيوع بالمزاد أهمية كبيرة توجهها نجاحها المالى الذى رددت الصحف صداه على نطاق واسع فأعمال فلا سكويز ، وسيزان ، ومونيه ، ورمبرانت « تربح » ملايين الدولارات . وبيكاسو الذى توفى منذ بضع سنين ، وصلت أعماله الى أرقام قياسية ، ينافسها فيها « رالى » الذى لم يزل على قيد الحياة . وحديثا مست لوحة « سر الرغبة » حاجز المليون دولار . والجمهور ، فى مباريات الرغبة هذه التى لا مكان فيها الا لأرقام قياسية تحطمت أو يراد تحطيمها يعتبر اجمالا من قبيل الألفاظ وجود أناس يتمتعون بثراء كاف يسمح لهم بأن يكرسوا لشراء لوحات أو منحوتات مبالغ طائلة تعادل فى نظرها قيمة مستشفى أو مدرسة . هذه الملاحظة ليست مجرد استطراد ، ولكنها تظهر الى جانب البعد الاقتصادى للفن بعده الاجتماعى . والطبقات الغنية وحدها هى التى تتنافس فى الحصول على أعمال كبار أساتذة الفن . أما سائر الطبقات فانها بعيدة عنها حتى المؤسسات العامة فانها تظهر غالبا بمظهر المنافس سبىء الحظ (اللهم الا فى حالة استثنائية متعلقة بحق الشفعة) .

وثمة نتيجة أخرى خادعة : فهناك الكثير من التحف الرائعة التى يعتقد الناس ،

أو يريد البعض حملهم على الاعتقاد بأنها تنتمى الى التراث العام، وهى مع ذلك في أيدي بعض الأفراد ، وينبادلها ملاك من الأفراد . حقا ، كثيرا ما تظهر هذه التحف فى معرض عام ، بشرط أن يوافق صاحب المجموعة على عرضها ، وأن تكون مصاريف التأمين الباهظة على عاتق المتحف . وما أن ينتهى المعرض حتى تعود التحف المستعارة الى أصحابها الذين يرون سعرها وقد ارتفع بفضل المعرض والدعاية التى عملت لها ، وأنها على أية حال قد زادت شهرة . وهناك كثير من جامعى التحف يقدمون هبات سخية، ومنهم من يترك عند وفاته هبات كبيرة تحمل اسمه . مثل هذه الهبات يستفيد منها بنوع خاص المتاحف الأمريكية ، وكذا ويقدر أقل المتاحف الأوروبية . هذا لا ينفى أن فكرة التراث المتقدمة كثيرا فى مجال الفن تنازعها القوتان الاقتصادية والاجتماعية اللتان تنتفع بهما الطبقات الثرية .

وختاما لهذا البحث ، أتناول بإيجاز حالة « البينالى » وأقصد به ذلك النمط من المعارض القومية أو الدولية التى تنظم بصفة دورية (كل عامين) فى بلد أو أكثر (١٢) . وتبعاً لنظامها الأساسى الذى يختلف من حالة الى أخرى ، فانها تخصص أحيانا لمجموع الفنون التشكيلية ، وأحيانا لنمط تعبيرى واحد ، كالنقش ، أو التصوير ، أو النحت ، أو السجاد ، الخ . ويعهد بتنظيم هذه المعارض بعامة الى لجنة أو مدير يتولى توجيه الدعوات ، سواء مباشرة - فى حالة المندوب العام ، أو عن طريق المندوبين الوطنيين الذين تعينهم حكوماتهم ، أو بمعاونة « لجنة تحكيم » مكلفة بالاختيار . والهدف المشترك ، رغم تنوع التنظيمات هو تزويد الجمهور ، خلال فترة معينة (أطول كثيرا من الفترة الخاصة بالأسواق) بمعلومات ذات طبيعة وأبعاد دولية . ومهما كان الغرض المنشور والمعلن عنه ، فليس هناك مثال يثبت عدم وجود قوى ممثلة فيها . فهناك أولا القوة التى تعمل على تحقيق المشروع . هذى مسألة تتعلق بالمال كما تتعلق بالخطوة والاعتبار . فالمدينة التى تبادر بتنظيم هذا العرض تأمل بوجه عام أن يأتيا اذا نجح بالزوار وبالشهرة فى آن واحد . والسياحة أصبحت بأسهامها عاملا له وزنه فى مجال المالية العامة . فاذا لم يكن من حظ المدينة أن تكون شبيهة بمدينة كاليندقية المعرضة لنوعين من الفيضان : فيضان البحر ، وفيضان السياح ، أو أن تكون من العواصم أو المدن التاريخية التى تشيد بما فيها من ثروات وآثار وأعلام تدرج ملخصات عنها فى إعلانات ، فانه لا بد لهذه المدينة من البحث عن عناصر لجذب (السياح) وحصرها . فمفاتيح الطبيعة (من جبال وبحار وشمس) تشكل مصادر ممتازة للدعاية . غير أن الالتجاء الى نوع من السياحة يقال انها ثقافية يتزايد باستمرار . فمدينة مثل « كاسل » Kassel لا يمكن أن يقال انها تفتن الناس بذاتها ، قد اكتسبت شهرة عالمية بفضل متحفها الشهير Documento الذى يشهد مع كل معرض يقيمه وفود من مشاهير رجال الفن . ولم يعد هناك مدينة أو قرية لا تحرص على اكتساب

(١٢) لسهولة الشرح أخصص لكل هذه المروض ، سواء كانت معارض تقام كل سنتين (بينالية) أو كل ثلاث ، أو أربع سنوات ، أو « دوكرتا » ، أو صالونات الشباب ، مصطلح البينالى biennale . فكل هذه المعارض لها طبيعة مشتركة وهى أنها تقام بصفة دورية فى مكان معين .

آيات الفخار بأن تقيم مهرجانا . ويمكن استغلال كل الأشكال التعبيرية ، بشرط أن يبقى محل للتصوير والموسيقى والنحت والرقص والباليه والأوبرا والغناء والانشاء ، والمنوعات ، والأشرطة المرسومة ، والرسم الترتلي ، والسينما (١٣) ، والفيديو ، النخ . ويمكن أن يزدهر المهرجان في بعض البلاد حتى ان لم يبق به مكان لبعض هذه الأشياء (١٤) .

أما بخصوص العرض نفسه ، سواء كان من نوع « البينالي » أو المهرجان ، أو الصالون فالواضح أنه الى جانب المصالح السياحية ، تتجلى قدرات السلطة الداعية (للعرض) ، أو المكلفة بالاختيار . ففي حالة المندوب العام ، تنشط ، رغم ضروب الجهر بالموضوعية المعلنه (ان كانت كذلك) العلاقات والصلات الشخصية . وفي أسلوب المندوبين الوطنيين ، تجرى الدولة من دول الشرق اختياراتها ؛ أما في بلاد الغرب فان هذه الاختيارات ان لم تقترح فانها توجه بمعرفة المندوب نفسه . وما أن يجرى عرض دول حتى تكشف السلطة السياسية عن مقاصدها ، وتزيح النقاب أحيانا عن وجهها كله .

ومع أن نظام لجنة التحكيم كان عرضة لبعض ضروب النقد الفردية ، فانه لم يكن أبدا موضع اتهام ، ولو بصفة مخففة هنا وهناك بعد أحداث مايو عام ١٩٦٨ . وهنئ ظاهرة عجيبة ، خاصة وأنه في عصرنا الحاضر ، لم تنج منها أية سلطة سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية أو دينية (١٥) . وتجري الأمور كأن عالم الفن في حاجة الى

(١٣) أقامت مدينة كونياف Cognac وتعداد سكانها حوالي ١٠ ٠٠٠ نسمة مهرجانا للأفلام البوليسية ، تأمل بواسطته ، بالإضافة الى قائمة العرض نفسه ، أن تحت مؤلفي الروايات البوليسية أن يغيروا من سلوك الشخصيات في ناحية واحدة على الأقل . فتمت دراسات أجراها بعض الاختصاصيين الجادين في علم الاجتماع إبان أن المجرمين والمخبرين يفضلون شرب الوسكي . فهل يكون من آثار مهرجان كونياف أن تستبدل بالويسكي ، على الأقل جزئيا ، المشروب الروحي المصنوع من العنب ؟ ٠٠٠٠ هذا الحافز عبر عنه دون مواربة أحد المسئولين عن المهرجان في ميكروفون « فرانس انتر » France Inter في شهر مارس ١٩٨٢ .

(١٤) قد يعترض البعض بأن مثل هذه العروض تكون في الغالب خاسرة ، وهذا هو الواقع . على أن تقديرا أكثر دقة للموقف يظهر أن للقاتلات الصحفية ، وإذاعات الراديو والتلفزيون ، تكلف المدينة المنظمة للمهرجان بقدر ما تتكلفه الإعلانات الدعائية التي يجب أن تؤذيها حتى « تبيع » للسياح شارحتها المميزة . ويكفي أن نرى ضراوة الممارك التي تشنها المدن بعضها على بعض ، في مجال آخر من العروض ، للحصول على امتياز تنظيم الألعاب الأولمبية .

(١٥) حقيقة لا تقل عنها غرابة : وعلى قدر علمي لم تكرر لها أية دراسة متعمقة . ويلاحظ أن أعضاء لجنة التحكيم أنفسهم تمينهم الشركة المنظمة ، أو في حالة المشروعات العامة التي يميني دراستها بالتفصيل ، تمينهم السلطة السياسية . ويقوم الأشخاص الذين يلتجأ اليهم في هذا الخصوص بدور « الخبراء » ، ولا كان هذا اللقب نفسه لا وجود له بهذه الصفة (اللهم الا في بعض البلاد ، في الجمارك والمحاكم) فانهم يدعون لهذه المهمة اعتبارا لشهرتهم أو لأهمية وظائفهم . نضيف أنه اذا كانت لجنة التحكيم هيئة ثابتة نسبيا ، فان أعضائها ليسوا كذلك ، ولأسباب ترجع الى التنظيم أو الى السلطات العامة ، يجرى تغيير الأعضاء ، ومن ثم تتوقف سلطتهم ، بصفة جزئية على السلطة التي تمينهم ، ومع ذلك فالواقع أن =

خبراء مؤهلين قانونا لاختيار أولئك الجديرين بأن يتميزوا عن غيرهم . ولكن لهذا التمييز نتائج خطيرة بالنسبة الى كل من الفنانين والجمهور ؛ فحينما تقرر لجنة التحكيم اختيار حوالى ستين فنانا من بين مئات أو حتى آلاف الفنانين الذين تقدموا اليها ، فمن الواضح أنها تكافئ المختارين الذين يراد من الجمهور وحده أن يعترف بهم (١٦) .

أما بخصوص الجوائز التي جرت العادة على منحها في العديد من المعارض الدورية (البيئاليات) والتي تختص لجنة التحكيم بتعيين الفائزين بها ، فالواضح أن الفائزين يستفيدون من جائزة اضافية تقرن التفوق بالشهرة . والعجيب أن غالبية الفنانين يتظاهرون باحتقار الجوائز التي يعتبرونها بمثابة مكافأة في غير أوانها الصحيح ، أما الذين يفوزون بها فانهم يبذلون عناية فائقة في اثباتها في كل طبعة من «كتالوجاتهم» . فجوائز الجوائز تتطلب ذلك ! وشئ آخر لا يقل عن هذا غريبة ، ذلك أن لجنة التحكيم المكلفة بتخصيص الجوائز تعلن دائما أنها تتمسك بالجودة وحدها ، الأمر الذي يكون مصادرة على المطلوب لو أن عصرنا الحاضر لم يرفض بالفعل كل المعايير . لذلك فان تخصيص الجوائز في وقتنا الحاضر يدين كثيرا لتشكيل لجنة التحكيم ؛ وبدون تفهم مشترك ، فان السلطة الثقافية عامل له وزنه عند أعضاء لجنة التحكيم . ترى كيف تتجلى هذه السلطة ؟

في ممارسة لجان التحكيم الدولية عملها - وهى ظاهرة ترجع الى بضعة عقود مضت - يتبين لنا ، خلاف الضغوط الشخصية ، وهى نادرة ، أن اعداد القرارات يخضع لنوعين من البواعث : أولهما أن لجنة التحكيم تميل الى تفويض الأمر الى الفنانين « المعترف بهم » أو الذين هم في سبيل الاعتراف بهم ، أى الى من امتلكوا ناصية عالم الفن . ثانيا ، تميل اللجنة الى تمييز ما لم يره أحد من قبل ، مما يعتبر ، خطأ أو صوابا عملا مبتكرا (ونصوّر هنا حلقة المناقشات) . وعلى ذلك فالشئ « الجديد » فى الفن ، فى مجتمع يتغير بسرعة ، كمجتمعنا له قيمة مفضلة مثلا له فى أى انتاج آخر ، مع مراعاة الفوارق . والمزايدة ليست هاهنا مستبعدة . فبعض الفنانين ، وبخاصة الأذكياء ، يعرفون كيف يحتفلون بجهودهم الى يوم افتتاح المعرض حيث تنظر الصحافة والراديو والتليفزيون أن تجمع المعلومات عن هذا « الحدث » فى حينه ، فتظهر فى الصفحة الأولى من الجريدة (مثال ذلك ، الآلة التى صنعها تنجلى Tinguely وأثار بها مشاعر الجمهور أمام قبة كاتدرائية ميلان ٠٠٠٠ وهناك أمثلة كثيرة لا تحصى ا) .

وهكذا أصبحت المعارض الدولية المشتركة وسيطا خاضعا - كسائر الوسائط -

.. عضو لجنة التحكيم الذى يخرج يجد فى الكثير من الاحيان لجنة تحكيم اخرى تعينه . وعلى ذلك فان عالم الفن به ناد لأعضاء لجان التحكيم ا .

(١٦) هذى هى حال البيئالى الدولى للسجاد بلوزان الذى يعمل تبعا لمبدأ « المسابقة المفتوحة » .

لدورية تلزمها بأن تتجدد من عرض الى آخر . والاهتمام بالمعلومات - وهو الهدف الاصل الذي له حق الأولوية - يتخير تبعاً لمتطلبات تغيير المضمون والديكور . ولتعزيز الاهتمام - وهى شئ مرغوب فيه على الدوام - يبتغى الابهار ، لا التعميق ، وانتاج التأثير القوى impact . هذا المصطلح المقتبس من علم القذائف يعبر تعبيراً رائعاً عن قلب الأشياء . ويمكن أن نقول فى نهاية المطاف ان العروض الدولية ، مثلها مثل قواعد انطلاق النيران ، أماكن يجرى بها اختبار أفضل « القذائف » (من فنانيين ، وفائزين بالجوائز ، وعروض) ، تلك التى تختارها وسائل الاعلام الجماهيرى لتصيب بها مرماها العام . وثمة مثال محدود ، ولكن له مغزاه ، يتمثل فى أبطال « فن الجسم » الذين يقولون ان المهم فقط هو لفة الجسم ، ولا يكفون عن ركوب الطائرة والطواف بها حول العالم لأداء طقوسهم فى مواجهة الكاميرات .

اكتفيت حتى الآن - مراعاة لسهولة التحليل - أن أتصدى لمثلى عالم الفن ، مع الرجوع أحياناً الى الصلات التى يوتقونها فيما بينهم . غير أن ما ينبغي مواجهته هو أهمية ما يجرى بينهم من تفاعلات مضافاً اليها وسائلنا الحديثة ، أهمية ينبغي مجابتهها ، وليس فى وسعى أن أعطى عنها سوى فكرة بسيطة . ان مصطلح « الانتاج الفنى » الذى يحل التدريج محل مصطلح « الخلق الفنى » لا بد أن يحلنا على الحذر ، فليس ثمة انتاج لا يتطلب استخدام أساليب وأبنية خاصة ، وبالتالى سلطات ، وهذه السلطات تتسع فتقسم العالم دون أن ندرك ذلك الى أشكال محددة بقدر ما هى متفاوتة . فإذا كان هناك « خلق فنى » ، ولا شك أنه موجود كبداً فى كل البلاد ، دون تفرقة بسبب الجنس أو الطبقة الاجتماعية ، فالأمر يختلف بالنسبة الى « الانتاج الفنى » الذى ينشأ وينشط فقط فى أماكن محددة .

وأشير بعبارة « أماكن ساخنة » الى أقوى شكلين : نيويورك وباريس ، وعبارة « أماكن فاترة » ، ودون ترتيب تدرجى الى : لندن ، وميلان ، وكولونى ، وأمستردام ، ويضع مدن كبيرة أخرى . أما باقى العالم ، وبخاصة العالم الثالث ، فهو ليس الا « منطقة باردة » ، منطقة لا يجرى فيها شئ (١٧) .

« والأماكن الساخنة » هى التى تبلغ فيها التفاعلات بين وكلاء عالم الفن أقصى درجات الكثافة والتركيز فنانون هذه الأماكن تؤثر فيهم « قوة جذب مركزى » : فاليها ينتجبن الجميع ، فيستقرون بها بصفة دائمة أو مؤقتة ، أو يتوقفون بها للزيارة أو

(١٧) هل من الضروري ايضاح أن « منطقة لا يجرى فيها شئ » لا تعنى بالمرء انها خاوية خاملة ، ولكن فقط أنها « لا تنشط » بفعل طروفنا الغريبة . ومن ثم لا ينطبق عليها نموذجنا . هناك أيضاً ملحوظتان : أولاً ، اننى أقصد البلاد ذات اقتصاد السوق ، واستبعد البلاد ذات النظام الاشتراكى أو الشيوعى ، ثانياً ، يبدو لى استخدام المصطلحات ممبراً عن النفوذ الذى تمارسه أمريكا ، وكان فى وسعى أيضاً أن اتكلم عن « أماكن ساخنة » Places chaudes ، و « أماكن فاترة » Places tièdes ، و « مناطق باردة » aires froides ، وللقارئ أن يختار المصطلحات التى يفضلها .

حضور معرض ، أو يحملون بها فقط . وقوة الجذب المركزى بهذه الأماكن لها أهميتها :
ففى هذه الأماكن تتخذ وسائل الاعلام الكبرى مقارها ، وتنقرر الاذاعات التى لها
شهرة عريضة . وبالنسبة الى هذه الخصائص تكون « الأماكن الباردة » على مستوى
أدنى . ولست فى حاجة الى أن أضيف أن « المناطق الباردة » تنعدم هذه الخصائص
بها على وجه التقريب (١٨) .

وفى عصر تسيطر عليه وسائل الاعلام ، أصبحت « الأماكن الساخنة » ،
وبدرجة ما « الأماكن الفاترة » هى المراكز الرئيسية لسلطة الاذاعة والنشر ، فهى التى
تملك وتصنع وتستغل « مصدر المعلومات » (١٩) . فصوت أمريكا الشمالية يطفى على
صوت أمريكا الجنوبية فيجعله كالهمس . أما فى أوروبا ، وحتى مع كثرة الأصوات
بها ، يستمر صوت باريس عاليا وينطلق الى أبعاد كبيرة .

وثمة نتيجة أخرى ، تبدو فى تقسيم الفنانين الى طبقات : فمنهم فنانون دوليون ،
ومواطنيون ، وإقليميون ، ومحليون . والواضح أنه لا يوجد فنان ولد « دوليا » ، فهو
دائما وأول كل شيء بالضرورة « محليا » . ولكن اذا كان صحيحا أن الفنان الدولى لابد
أن يكون فى الواقع محليا ، فليس هناك مثال لفنان محلى يستطيع أن يدخل فى النظام
الدولى دون اعتراف رسمى بصفته الدولية اما فى نيويورك أو فى باريس ، وإن أمكن
فى الاثنين .

ولعلنا نتمرد على هذا الوضع الذى ينزل بالفنانين الى وضع لاعبي كرة القدم .
ذلك أن نموذج التنافس قد امتد فشمل كل النشاطات بما فيها الفن ، وأن المحاولات
التي تبذلها بصفة دورية بعض البلاد للارتقاء بفنانيها لا تغير شيئا فى وضعهم ، اللهم
الا تثبيتهم على المستوى القومى . وعلى ذلك فالأماكن الساخنة هى تلك التى يتبين
فى عالم الانتاج الفنى أنها قادرة على انتاج الفنان (والفن) الدولى .

خاتمة :

راينا فى البداية أن الفن يعتبر بوجه عام ، وخصوصا فيما مضى نشاطا متميزا
عن سائر النشاطات ، يؤدى الى معنى محسوس نعرف بواسطته كيف نكشف النقاب

(١٨) يتطلب تمييز هذا ملحوظين : أولا ، أن « الأماكن الفاترة » Places tièdes تعرض لتنوعين
كبيرين ، وقائمة المدن التى ذكرتها بماليه ليست بالمرّة كاملة شاملة ، ثانيا ، تمييزى هذا قابل لتطبيق
نسبى : ففى كثير من البلاد ، وهى غنية بعامّة ، توجد « أماكن ساخنة » Places chaudes وهى عواصم ،
فى مقابل « الاقليم » ، وبين الاثنين مراكز نشيطة (أماكن فاترة) cool places وهى يضع هن
كبيرة .

(١٩) المجاز هنا خادع : فالمصدر « هنا يتسّر الى ظاهرة طبيعية ، فى حين أن الاعلام نشاط مصطنع

عن الحضارات ، هذا الى جانب الشعور الجمالى الذى يستثيره • انها رؤية « مثالية » يدعمها كل من تاريخ الفن ، والدور الذى تضطلع به المتاحف • وفى نهاية جولتنا نلتفت بنىء من الدهشة ، مختلط بشىء من المرارة أن النشاط العنى فى وقتنا الحاضر يتشكل بقدر كبير تبعا للانتاج الذى يدخل فى مجاله أول كل شىء اعتبارات اقتصادية وسياسية وتقنية واجتماعية • والاغراء قوى للاستنتاج من ذلك أن الفن ليس الا من شئون السوق ، وهذا ما يفعله معظم علماء الاجتماع • وحتى اذا حملنا كل شىء الى التسليم بهذه الفكرة ، فليس فى وسعنا أن ندفع عن أنفسنا بعض الحيرة • هذه الحيرة هى التى تحملنى على أن أعبر عنها ، مراعىا الدقة ، وأشارك بنفسى فى التحليل الذى قمت به •

ويتميز مجتمعنا الصناعى (أو ما يعد الصناعى) بقدرته الهائلة على الانتاج الذى مدته المشروعات الوطنية ، والمتعددة الجنسيات ليشيع فى العالم كله • والفرض الذى يتوخاه أى مشروع هو بايجاز صنع أكبر قدر مستطاع من المنتجات بأقل تكلفة ، حتى يستحوذ على أكبر سوق ممكنة • والمنافسة فى هذا المجال لا رحمة فيها ، وكل الامكانيات تستخدم فى هذا السبيل بتوجيه من تكنولوجيا تزداد قوة باستمرار •

ومن تحصيل الحاصل أن نردد القول بأن بيتنا تتكون أكثر فاكثر من منتجات صناعية ، فهى نفسها حادث مصطنع تعرض أقطابها الفخلة مناظر مدهشة ومرعبة أيضا • وليس ثمة شىء ، فى طوكيو أو نيويورك ، أو ساو باولو أو مكسيكو : من الأغذية الى مستحضرات التجميل ، ومن السيارات الى أثاث المنازل الا وهو من منتجات الصناعة ، بما فى ذلك الفضلات •

وسواء كان الأمر يتعلق بمنتجات للاستهلاك العام ، وهى كمبدأ رخيصة ، أو منتجات نادرة ، وهى لذلك غالية ، فان الطبيعة الأساسية لكل منتج — مالا كان أو خدمة — طبيعة مزدوجة : فالمنتج من جهة يفى بحاجة يمكن أيضا خلقها ، دليل ذلك تطور سوق « الماجنيتوسكوب » (شريط مغناطيسى لتسجيل الصور التليفزيونية) ، أو سوق السياحة ؛ ومن جهة أخرى فانه سهل المنال للكافة نظير سداد الثمن ، « والكافة » هنا هم فى الواقع الأشخاص الموسرون •

أما النشاط الفنى فانه يتبدى بصورة مختلفة ؛ فهو أولا ليس من نتاج الصناعة ، رغم بعض المحاولات لخلق سوق « للانتاج المتتابع » (وسبق أن أشرت الى ذلك) ؛ وهو يحتفظ بطبيعته الحرفية : فاللوحات والمنحوتات تخرج من أيدي رجل أو امرأة أو مشغل أى منهما • ومع ذلك فان العمل الفنى ، بخلاف العمل الحرفى الذى يفى هو أيضا بحاجة ما ، سلعة أو خدمة ، وثمنه يحدده قانون السوق ، أسوة بالمنتجات ، ينفرد بخاصية مزدوجة ، وهى أنه لا يستجيب أساسا لأية حاجة (بالمعنى الموضح بعاليه) ، وأنه لا ثمن له يحدده قانون العرض والطلب ، الا اذا صار مجرد سلعة • وأخيرا فليس ثمة انسان فى حاجة الى أعمال مبرانت أو ليونارد أفنشى ، أو بيكاسو

(وقد تبين لي ذلك في جزء كبير من العالم لا تثير فيه هذه الأسماء أى صدى ، فى حين نجد هناك الكوكاكولا ، والبيبسى كولا ، والتويوتا ، والمتسوبيشى ، وفيليب موريس .. فضلا عن الترانزستور ، والسيارة ، والنلاجة (...) . ويمكن أن نتصور أيضا فنانا يقرر الا يبيع شيئا (من عمله) ويحتفظ بكل شيء لنفسه (وهذا فرض غير اعتباطى ، وينصرف الى حالة العديد من أنصار الفن « الفطرى ») ، كما نتصور فنانا آخر يعتقد أن أعماله تضارع أعمال بيكاسو ، ويحدد أثمانها تبعا لذلك ، مع احتمال الا يجد هاويا يشتريها (وأعرف فنانا واحدا من هذا القبيل) .

والخصيصة التى ينفرد بها الفن ، وعلى الأقل الفنون التشكيلية هى أنها فى الأصل قيمة « خيالية » لا صلة لها بأية حاجة خلاف الحاجة الخيالية (٢٠) ، ولا مجال فيها لموضوع الثمن . الا أن الشيء الخيالى ، وهو ليس مرادفا للتعسفى ، أو اللاواقعى يشكل بعدا أساسيا للكائن الأدبى ، أو الاجتماعى .

والعمل الفنى من جهة أخرى هو فى آن واحد شيء مادى يعمل التاجر على تحويله الى شيء منتج حتى يتاجر به ، والجهد الذى يبذله لهذه الغاية يتمثل فى استطاعته تحويل الحكم القيمى الى حكم واقعى يتحدد نطاقه بقائمة الأسعار .

غير أن عنصر الخيال الذى يتضمنه العمل الفنى لا وجود له الا حينما يعترف به ويتسنى ادراكه كما هو (٢١) ، دون تحقيق علمى أو نفعى ، أو اجتماعى بسيط . ذلك أن الفن ينتمى الى الحكم القيمى ، وهو فى جوهره شخصى ، أو قائم بين الأشخاص . غير أنه لما كان الحكم القيمى يتوارى دائما فى جانب من الجوانب ، فإن التاجر يجتهد ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة أن يستخدم كل القوى التى رأيناها من قبل - من الفهم الى الأذن الى الاعلان ، ومن الكتالوج الى التليفزيون - لكى يحمل الشركاء فى عالم الفن ، من جامعى التحف ، والنقاد ، ومديرى المتاحف ، ومنظمى المعارض ، الخ على أن يعملوا كوكلاء فى السوق . وهذا مشروع عسير يتطلب نفقات طائلة ، ويعلم التاجر أنه ليس مضمونا بالمرة .

(٢٠) ان طبيعة « عقد التملك » تبولى ذات أهمية جوهرية لايضاح هذه النقطة . فالعاجلة الى الحصول على سيارة (وهى منتج صناعى) أو متفردة من منتج نجار (وهى منتج حرفى) تشبع بعملية شراء تجعل منى مالكا للشيء . وبالعكس ، اذا كنت أمام لوحة الجروكوندا ، ففى وسمى أن « أملك » قيمتها الخيالية ، غير أنه فى هذه الحالة لا يوجد قتل للملكية . فالتملك الرمزى لا يقل أهمية عن التملك المادى ، الا أنه فى الوقت الحاضر ، يعد كل شيء من أجل أن يتغلب الثانى على الأول ، بحيث أن الصناعة « الرمزية » أصبحت ممارسة شائعة : فبيع سيارة ، هو فى الوقت ذاته بيع شهرة نموذج ، وماركة . الا أن الحاجات الخيالية لم تصنع كلها بعد . والتملك لم ينزل بعد الى درجة الشراء . وينبئ أيضا التفكير فى الصناعة التى تسمح بتملك القيم الخيالية عن طريق التصوير الفوتوغرافى الذى يستبدل الصورة بالأصل ، فتصير الصورة من المنتجات .

(٢١) وهذا يتطلب تدرجا تزاوله كل المجتمعات لايضاح عنصر الخيال الذى تحتاج اليه لتعيش ، والتى يطلق عليه اسم « ثقافة » ، ويقوم على أساس القيمة .

يتميز عالم الفن اذن ، ويظل يتميز عن سوق الفن العادى . وحتى اذا استمرت السوق فى التوسع ، فانها لم تنتقص من عالم الفن ، وهى لا تنتقص منه على الأقل فى الوقت الحاضر . ومهما زاد عدد السلطات ، واتفقت فيما بينها ، وتركزت ، فانها لن تنجح فى التخطيط ، مطمح كل سلطة ، والذي يسمح وحده بالتكهن . ان أقل تردد يعنى التعرض للخطر . فاذا اتفق النقاد ، وجامعو التحف ، وأمناء المتاحف ، ووسائل الاعلام فى كثير من الأحيان مع السوق ، فانه ينبغى مع ذلك أن يكون عندهم الشعور والاحساس ، وأحيانا الوهم بأنهم يعملون بحرية . وان التحامهم حتى ولو كان تغللا أو مجاملة لا يهبط حتى يصير مجرد تسليم بالواقع . وهم اذ يشتغلون فى كثير من الأحيان لغاية واحدة ، فانهم يتذرعون بأسباب مختلفة . والحكم القيمي الذى ينتقصون به يكفل لهم طرفا من العمل الذى يفلت أو يمكن أن يفلت من حتمية أحسن الأسواق تنظيما . عالم الفن هو بمثابة سديم ، أما سوق الفن فهو نظام ، والعلاقة بينهما هى علاقة تضمنين ، وليست علاقة تطابق ، والتكهن الذى يشيع فى أحدهما ، يتلاشى فى الثانى . وعلى الرغم من تطبيق الأساليب العلمية والاقتصادية والسياسية ، من احصائيات ، واستثمارات ، وسياسة ثقافية ، يظل عالم الفن هو عالم الاحتمالات . فالواقع أننا نشهد فيه ولادة تعبيرات غير متوقعة ، وانفعالات ثائرة ، ونزوات تفسد النظام ، أو على الأقل تمرقل اقامته . وتزداد محاولات التحكم قوة ، ويظل عدم الاستقرار سائدا ، وتحشد المنازعات ، آية ذلك « أزمة » الفن التى نرثي لها ، والتى هى نتيجة حتمية لكل ذلك .

لابد فى هذه النقطة من تبديد غموض مصطلحي « الوكيل » و « الشريك » اللذين استخدمتهما دون تمييز فى الصفحات السابقة . « الوكيل » هو الذى يتولى داخل نظام ما وظيفة موضوعها هو موضوع النظام نفسه . والأمر كذلك بالنسبة الى سائر الوكلاء ، مهما اختلفت مسمياتهم ، فى كل المشروعات ، وعلى اختلاف الانتاج والشريك ، على العكس من ذلك يتطلب قيام علاقة من نمط ترابطي يتميز ، حتى فى نطاق المشروع باسهم قابل لأن يقدره الشريك . الوكيل موجود فى قلب الوظيفة التى يتولاها ، أما الشريك فانه يوجد حيثما تكون صفته « الشخصية » موضع اعتبار .

وبالرجوع الى موضوع الفن ، ننتهى الى ما يأتى : اذا كانت السوق تميل الى أن تجعل من المشاركين فى عالم الفن وكلاء فى النظام ، فإن الوكلاء لا يتوانون فى العثور على شيء من أصلهم كشركاء (فى عالم الفن) أو الاحتفاظ به . والحقيقة أنه ليس ثمة تاجر جدير بهنته ، أو ناقد ، أو مدير متحف ، أو خبير ، أو ربما أى مشن ، مهما كان منضمنا الى سوق الفن ، لا يتحمس عند الضرورة لفنان مجهول ، أو لم يقدره أحد ، ولا يبذل جهده فى الدفاع عنه ضد عدم أكثر الناس به ، بل أحيانا ضد مصلحته هو . ومما يشرف عالم الفن أنه غامض ، بمعنى أن الجزء القابل للتصرف فيه ، والنذى يلتزم به الوكيل لا يتغلب نهائيا على الجزء غير القابل للتصرف فيه ، والنذى يجعل منه شخصا يشترك مع أشخاص غيره فى احترام شخصيتهم .

ويزداد أثر السلطات العلمية والتقنية والاقتصادية فعالية في وقتنا الحاضر في طبعنا بسمة « الموضوعية » ؛ فالوظيفة هي الغالبة دائما ، سواء في خصوص الموضوعات ، أو الوكلاء . نرى هل السلطة السياسية أضعف سيطرة ؟ من حيث المبدأ - على الأقل في البلاد التي يقال انها ديموقراطية - تنتج هذه السلطة من حرية المواطنين في الاختيار . ولكن الواقع أنها تحاط أكثر فأكثر بسلطات أخرى ، فتتخذ صورة « الدولة » التي تشمل يد الفرد ، ليس فقط في حياته المادية ، ولكن باخضاع خياله لبعض الايديولوجيات ، وهذا هو الشيء الأكثر خطورة ، على أن أية أيديولوجية ليست بالمرّة ، في أسوأ الفروض سوى « قميص جبرى » ، وفي حسن الفروض ، أداة مصطنعة للماء الفراغ .

والفن ، على العكس من ذلك ، ورغم الضغوط والاكراه ، التي هي أول كل شيء اقتصادية في البلاد الغربية ، وسياسية في البلاد الشرقية ، يتبدى في عصر من التكتلات كمعصرنا بخاضعة مخاطبة الفرد أولا ومحادثته باعتباره فردا من الأفراد . والبعد الجمالى (الاسطائيقى) ، بخلاف الأبعاد الأخرى التي تنظمها السلطات ، ويجرى تبادل الاشياء كلها فيها تبعا لروابط القوة ، هذا البعد يفتح على مجال الخيال الذي تعدله الاحكام القيمية دون أى تجعل له حدودا . فهل البعد الجمالى هو الوحيد (أو الاخير) الذى يتيح هذا اللجوء (الى الخيال) ؟ يشهد بذلك - على مستوى بدائى - عبارة « أحب هذا ، أو لا أحب ذلك ... » ، شهادة ساخرة ومؤثرة في آن واحد ، ودليل على أن الحساسية ، وهي الجزء الجوهرى في نفوسنا تجد فرصتها للتعبير عن ذاتها . ان اشراط السلطة يجعلنا صامتين رغم صيحاتنا ؛ أما الفن فانه لا يعطى حقا للكلام ، ولكنه يعطى الكلام نفسه .

وتبدو القيمة الجمالية لخاطري في الوقت الحاضر - وهي في قلب النشاط الفنى - بمثابة « القيمة القصوى » ، بمعناها المزدوج . فهي ، على غرار « التقنية القصوى » ، تعمل على تقصى المستقبل ، ولكنها بخلاف « التقنيات القصوى » التي يرتبط موضوعها دائما بالسلطة ، تحطم كل سلطة لتوليد المتعة والوعى . وأخيرا فهي تكفل لنا ، تحت مظهرنا الخارجى ، وهو دائما مظهر القوة والفخار - وهذا سر تواضع الانسان ، ولكنه أيضا سر عظمته - أن يوجد ، ليس فقط عناصر الانتاج ، ولكن أيضا كائنات شاعرية ، ومن ثم فهي خلاقة .

شـبـت

المقال وكاتبه :	العدد وتاريخه
● الهرطقة والانتحال والقوى الحضارية بقلم : صمويل ن . أيسنتادت	— Heterodoxies Sectoria- nism and Dynamics of Civilization. by : Samuel N. Eisens- tant العدد ١٢٠ ١٩٨٢
● المخبر المشتت بقلم : ستيفانو تاني	— The Dismemberment of Dective. by : Stevano Tani العدد ١٢٠ ١٩٨٢
● بين الأدب والمسرح والسيثما : مقارنات غير مستساغة بقلم : تادويز كاوزان	— Literature, Theatre, Ci- nema : «Comparisons are odi- ous. by : Tadeusz uouzan العدد ١٢٠ ١٩٨٢
● هل فكرة حقوق الانسان من المفاهيم الغربية ؟ بقلم : ريموندر بانيكار	— Is the Nation of Human Rights Western Concept? by : Rimundo Panikkar العدد ١٢٠ ١٩٨٢
● الفن والسلطة بقلم : روثيه بيرجيه	— Art(s) and Power (s) by : René Berger العدد ١٢٠ ١٩٨٢

مركز مطبوعات اليونسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
رسالة في إثراء الفكر العربي

○ مجلة رسالة اليونسكو

○ المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية

○ مجلة مستقبل التربية

○ مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف

○ مجلة (ديوجين)

○ مجلة العلم والمجتمع

هذه مجموعة من المجلات التي تصدرها الهيئة اليونسكو بلغاتنا الدولية.
تصدر طباعتها العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة من نخبة الأساتذة العرب.

تصدر الطبعة العربية بالاتفاق مع اللجنة القومية لليونسكو وبمبادرة
اللجنة القومية العربية، ووزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٤/٣٨٥

العدد الخامس والستون
السنة الثامنة عشرة
مايو / يوليو ١٩٨٤



دبیرچین مصباح الفكر

فى هذا العدد

- ذفرة وحسرة الأندلس
بقلم : صلاح ستيتيه
ترجمة : بهجت عبد الفتاح
- المن الجديدة : التنظيم والتلقائية
بقلم : راهات نابی خان
ترجمة : الدكتور حسين فوزى النجار
- ملاحظات لمهندس معمارى
بقلم : هيكلس نوفيكيوف
ترجمة : حسن حسين شكرى
- الكلمات السحرية
بقلم : الكسندر تشورانسكو
ترجمة : أحمد رضا محمد رضا
- تأملات فى الضحك
بقلم : جان فوراستيه
ترجمة : أمين محمود الشريف
- ثبت

رئيس التحرير

عبد المنعم الصاوى

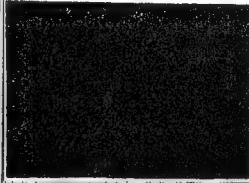
هيئة التحرير

د. مصطفى كمال طلبه
د. السيد محمود الشنيطى
د. محمد عبد الفتاح القصاص
فوزى عبد الظاهر
صفى الدين العزاوى
محمود فنؤاد عمران

الإشراف الفنى

عبد السلام الشريف

زفرة وحسرة على الأندلس



نعرف أنه عندما ترك أبو عبد الله محمد آخر ملوك الأندلس غرناطة الى الأبد طريدا بعد أن استعاد الفرنجة أسبانيا ، ألقى بنظرة وداع أخيرة على مدينته الرائعة ، وفي تلك اللحظة الحاسمة أطلق زفرة عميقة ٠٠ وقد وصلت إلينا هذه الزفرة - وهي زفرة الموت - عبر التاريخ ، واستشعرناها ، وليس من شك في ان هذه الزفرة سوف تلمس وتقلق مشاعر وأحاسيس من سوف يأتون بعدنا حتى نهاية الزمن . ومع ذلك فهل تعتبر هذه الزفرة التي أطلقها ٠٠ مسألة تختص به وحده ، أم أنها تلك الزفرة أو تنهيدة الحسرة التي انحدرت إلينا من آدم لهؤلاء الذين افتقدوا الفردوس والنعيم ؟ انه يبدو أن ما انطلق من أعماق من زفارات انما هو مرحلة من مراحل أخرى من تلك الحسرة التي تتفجر من أعماق الجنس البشرى وتتصاعد كلما اعترانا الندم والحنين الذي لا يتوقف الى النعيم الذي كنا فيه ، الى سطح حياتنا التي يورقها ويقلقها أقل الأشياء . ومنذ هذا الفردوس الأول ، ونحن نشكل الأطفال الذين يشقون بهذا الندم وبهذا الحنين . ان الملاك الذي يمشق السيف الناري لا يغير شيئا ، انه لا يمتلك ذاكرتنا التي وحدها تجعلنا كل يوم أقل أصالة ومن ثم تجعلنا أكثر عجزا عما كنا عليه عندما

بقلم : صلاح استيتيه

ترجمة : بهجت عبد الفتاح

له ترجمات عديدة في المجالات المختلفة
ليسانس أدب قسم اللغة الانجليزية من جامعة القاهرة :

جننا من العدم • انك لكى تتذكر يجب أن تفتقد نفسك ، ونحن فى كل لحظة نعيش هذا الموقف المضطرب • وقد قال هيوجر «ان التذكر هو أن تتأمل النسيان» •

ان هذه الزفرة ، التى تمتد جذورها للأبدية بين التذكر والنسيان أو بين الغياب والوجود عند أبواب الاغتراب والمنفى فى مزيج مضطرب من الأمل والفساد يتكاثف بشكل متزايد فقط فى تلك اللحظة ، والتى تقع بين بدايتين أو عتبتين رغم أنها تعتبر فى حد ذاتها عتبة أفقية ، ربما تكون توجز وتلخص فى همسة واحدة كل فلسفة البحر المتوسط • فالنسيم الذى يخرج من البحر ، والذى يسفع (يحرق) فى الوقت الذى ينعش فيه أيضا ، شواطئ هذا الحوض القديم الذى تنعكس فيه آلاف القطع من الرخام ، انما يتكون من كل الزفرات والتهديدات التى انحدرت إلينا من الأجساد الكثيرة التى استقرت هنا أو هناك ، وأقامت المباني ، وقاومت بعضها بعضا ثم اختفت • ولم يحدث فى التاريخ وإن كان هناك ميدان للتطاحن والمعارك أريق على أرضه الكثير من الدماء وثار الجدل والنزاع حوله بل وشهد ان لم يكن أول ما شهد المظالم والمآسى مثل هذا البحر الذى يعتبر فى الوقت ذاته قوة حضارية ذات تأثير كبير ، وتلك البلاد والدول التى

منحته هذه الشخصية والتي تعتبر صانعة النزعة الانسانية . بل النزعة الانسانية الجوهرية الاصلية في ذاتها . فهذا البحر الذي يستقر وسط بلاد عديدة ، والذي تمتزج لديه المياه والأملاح والتربة الغالية الثمينة ، كم من الدماء سفكت من أجل قلع ضئيل من هذا المزيج . وهكذا فان زفرة هذا تضاعفت من ثقل المعاناة ، فالشعوب والامبراطوريات والحضارات والآلهة تتدفق بشكل مفرع في موجات متتابعة داخل نفسه ، ويستشعر عويلها وبكاءها في داخله . لقد طرد من الأندلس المفقودة ، كاسباني (لأنه لم يكن يتحدث من لغة غير الأسبانية لأن زوجته وإمه كانتا أسبانيتين) . ولأنه طريد فقد رافق أشباح هانيبال والقيصر وانطونيو بل والشخصيات الأسطورية مثل أوروبا و « ديدو » و « لجا ممنون » وعوليس . وكادموس وأورفيوس أى كل أبناء المنفى والاغتراب . . ويصبح من أعماقه يا شعبي الشهيد - « اندروماك » . اننى أفكر فيك ثم يحدث نفسه قائلا : اننى أفكر فيك يا شعبي الشهيد - وأنا أستقر مؤقتا على أعتاب التردد والحيرة عند أبواب دورك ومنازلك التى آمنت عليها المذبحة » .

ولسوف تستوعب هذه الزفرة تلك المأساة الأخيرة حتى يأتى يوم للحساب أو الخلاص يعيد المفترق الى وطنه .

ذلك لأن البحر المتوسط ذا القوانين والمبادئ والقواعد ، منذ عهد قيصر حتى نابليون ، يعتبر واحدا من مواطن العدل الانساني ، الذى تغذى - فى نطاق التفكير المتأفزيقي . بالفلسفة فى أدق معانيها وكذلك بالعلاقات التى كان يندر أن تتسم بالهلم أو التخريب . فالتصور المسبق للمسيح ، الذى أبعد التجار عن المعبد بسوطه ، والذى استطاع ببعد نظر لا يقبل الجدل أن يفيد أيدي هؤلاء الذين كانوا يريدون لقاء الحجارة ، ليقناسب مع الاسم الرائع وهو « ملك العدالة » . وهذا التمسك بالعدالة انما يمثل صورة الطبيعة ومناظرها فى البحر المتوسط فكل شئ محدود وواضح تحت ذلك الضوء الساطع . . ومع ذلك فهو لا يتيح لآى من بلادنا أن يراها أحد على البعد كما لا يتيح لآى من المعابد المتناثرة فى المنطقة أن تكشفنا عن أعمدها البيضاء السابقة أو أحجارها السوداء من اليازلت حاليا . . ان جميع أشجارنا ما زالت تحتفظ بجزء من غموضها وجزء من سرورها ، وما زالت بساتن الكروم تعبر عن نفسها فى هذه العناقيد المحكمة الدقيقة من العنب ، كما أن أنهارنا وجدولنا الغالية لا تزال تتدفق تجاه منشئها المضاد دون أن تفتقد فى متاح العالم ، ودون أن تموت خنقا فى الرمال - ثم ان نساءنا شقراوات أو سمراوات حسب الفصول المختلفة ، وقد أتيج للفنان « سيزان » أن يرسم ويعيد رسم جبل « سانت فيكتور » المشهور دون أن يتجاهل أدق الفروق والتفاصيل . أن هذه الرغبة فى العدل التى تعتبر من عناصرنا الطبيعية ، بأدق معاني الكلمة وأصدقها ، هى التى أوجدت هؤلاء الرجال وامكانياتهم على شواطئنا الطبيعية التى وقعت سريعا تحت سيطرة الصحرَاء الكبرى الى الجنوب أو الشرق ، كما وقعت

فريسة الغزو الذى لم يفسر بعد والذى لا يمكن تفسيره والذى جاء من المناطق المتجمدة فى الشمال . لقد ابتدع البحر المتوسط المدنية وأوجدتها على النحو الذى نعرفه الآن . وأعني به نقطة التقاء القوى والأشكال ، وهي قوة انفصلت فى حد ذاتها عن كل العناصر التى أوجدتها ، كما أن أحد الأشكال برزت فيها الكثير من الأشكال الجزئية التى سرعان ما اندمجت فى وحدة كلية كاملة : لقد كانت المدنية هى الرد ، والرد الوحيد المعروف ، على التوسع الذى لا يمكن السيطرة عليه للكون ، وهى معقدة ، ولكنها ذات تعقيد منظم « فالمدينة هى الصيغة لهذا التكامل المتناقض . لقد كانت أثينا تعارض الكون ، وتعارض مدنا أخرى ، وكثيرا من الوحدات المتكاملة مثل سبرطة ، وطروادة . كما أن صيدا وصور كانتا تنظران الى بيبيلوس دونما ود أو صداقة . ولقد أقيمت روما على أنقاض « البيا » قبل أن تشن الحرب بلا هوادة على قرطاج . وكانت انطاكية عاصمة المسيحية فى عصورها المزدهرة الأولى . ومن ثم كانت تتحدى دمشق أو القدس فى العصر الرومانى . ثم إن هناك المدن ذات المكانة الرفيعة . والتى كانت كالنجوم المتناثرة تحترق ببراقتها ، ومن بينها تلك المدن التى قضت عليها ودمرتها فى بعض الأحيان مثل الاسكندرية وتدمر وبيثرا ، ومدن أخرى . وبعد ذلك بفترة طويلة نجد مدنا كل واجهة منها تواجه الأخرى ، فهناك روما وبيزنطة ، ثم فينيسيا (البندقية) وفلورنسا ، ثم فينيسيا والقسطنطينية ، وهناك جنوا وناپلى ، ثم قرطبة وسيفيل ، وكلها مدن كانت دولا فى الوقت ذاته . أما مدينتا الجزائر وتونس فقد سبقتا اسميهما على دولتين كاملتين . ولم يكن سكان البحر المتوسط على اقتناع ورضا بإيجاد هذه المدن فهم منعكسون فيها وهى تنعكس فيهم . لقد فسر أفلاطون ، ثم ميكافيلى وبعد ذلك ابن خلدون فى القرن الرابع عشر عملية الحضارة (التمدين) بأنها الصراع الذى لا يهدأ أو يتوقف بين ساكني المدن وبين البدو ، بين هؤلاء الذين يحبون فى المدن وبين الذين يعيشون فى القبائل أى بين الذين لهم جذور والذين لا جذور لهم . وعلاوة على ذلك فإن كلمة الحضارة (المدنية - التمدين) تستقى اسمها فى العربية والفرنسية من مفهوم حضري فالمدينة مشتقة من المدينة ، وهناك أم المدن وهى منشأ كل التطور الحضارى والثقافى . ومن ثم ترتبط بشكل جوهري بالتطور الحضري ، ونتأكد على هذا النحو .

٣٠٠

ومن يتحدث عن المدنية ، إنما يعنى « العلاقات المنظمة بين الناس » ، ومن ثم حينما يعنى « العدالة » . ومن الممكن أن توجد أشكال أخرى لتحديد وتخطيط العلاقات البشرية داخل أنماط أخرى من التنظيمات الجماعية ، وكلها تفترض قدرا أدنى من العدالة التى يمكن توزيعها على الجميع ، بالرغم من أن البنية الاجتماعية قد تكون هرمية التسلسل بشكل جامد صارم . ومع ذلك فإن المدنية هى أكثر الأشكال تناسبا ومرونة لإقامة مساواة حقيقية جوهرية فى مواجهة اغراءات التسلسل الهرمى الصارم والثقيل . وفى مواجهة هذا الهرم - وهو من صنع البحر المتوسط ، ويعتبر أحد انجازاته العظيمة - توجد مجموعة متناغمة من الأعمدة ذات النسب

والأبعاد المتناسقة المتماثلة مما سيؤدي الى ظهور علم الهندسة وعلوم التناسب والتماثل (التكافؤ) ، كما توجد كذلك القبة ، والتحديات الرياضية التي تثيرها • وشيئا فشيئا اتضح في المدينة الامكانيات الديمقراطية بتصوراتها الرمزية والمجازية ، هذه المدينة التي تعتبر المكان الملائم لمولد الديمقراطية • ومن ثم تعتبر الديمقراطية - التي دائما ما تتعرض للمقاومة وفي كل مكان - والتي خضعت في منطقة البحر المتوسط للتصورات التي تحدثت عنها واحدة من الانتصارات الملحوظة في هذا المكان • وانتصارها على نفسها قبل كل شيء ، وانتصارها على الفوضى الكونية التي أقام سكان البحر المتوسط في مواجهتها الخطط والاسوار لمدينهم الأثرية •

والديمقراطية ، في البحر المتوسط ، مثلها مثل الهندسة أو الجبر أو القياس المنطقي ، هي نتيجة هذا الشعور بكل ما هو واضح ، وهذا هو السر في قوة انسان البحر المتوسط ، فهو واقعي ، ومن خلال هذه الواقعية يكون الموت ، بالنسبة له ، هو المحور الذي تدور حوله جميع الأشياء فالموت الذي يساوي بين الجميع ، هو الوجه الآخر للعدل • ومن ثم . وفي محاولة لتبسيط ما نريد أن نعرضه ، يمكن أن نجازف بالقول بأنه اذا كانت الآلهة في المفاهيم الأخرى تأتي الى الانسان - اذا كانت تأتي حقا - من أقصى الارتفاعات الكونية ، فإن آلهة البحر المتوسط تكون بدايتها الأسلاف الأقوياء الذين على معرفة كبيرة بعلم الوجود ، وذلك - وتحت تأثير الحدس الرائع - قبل أن تنأى هذه الآلهة بعيدا في هدوء تاركة البشرية على حافة الكون في حالة تكافؤ ومساواة - عن طريق الوسائل المخففة للموت - وفي حالة تتجدد فيها من أية أسلحة أمام عدم يعتبر بالنسبة لأبناء ابراهيم (عليه السلام) التصور الوحيد للوجود • ففي الحوار الغريب الذي يجريه انسان البحر المتوسط مع نفسه نلمح عامل الغموض بشكل مسنم بمعنى أننا نجد التاريخ ، ونجد ما وراء التاريخ ، أي نجد الواقع وغير الواقع ، الذي هو في الوقت نفسه الاسم الآخر للواقع ، والعدالة التي تصبح عن طريق الموت ومن خلاله ظلما هو أكثر عدلا من كل جوانب العدل ، والله الذي هو أيضا رب المدينة ، الله بالناس الذين يختارهم ، الله الذي عندما يريد أن يقول للناس أن مملكته ليست من هذا العالم ، نجده يخلع على ذاته أردية هذا العالم • الله الذي هو مركز هذا الوجود والذي من خلاله يتحول الزمن كله والمكان كله الى نقطة يلتقي عندها الفناء • وبالمثل نجد أن كل نبي في البحر المتوسط لا يتخلى عن الواقع ، حتى اذا كان يتكلم الحقيقة • فمع وجود الألواح والأنجيل والقرآن صدم موسى شعبه ، واستخدم المسيح السوط عندما وجد ذلك ضروريا ، واستخدم محمد صلى الله عليه وسلم السيف • وقد مهد أهل الكتاب الطريق بالقوة للكتاب ، بل انهم لم يترددوا - اذا أتيت الفرصة - أن يستبدلوا بالعمل الاقناعي للقياس والمنطق ، عملا ما زال سرا وحاسما ، وهو عبارة عن اتصال في الأعماق بمصدر يتم التوصل اليه باغلاق العيون أمام نور الصباح • ومن ثم كانت الروح من الهامات البحر المتوسط •

وقد قدمنا كل هذه الأفكار ، ومؤداها العمل بشكل مشوش مفكك، وبلا ترابط،

الى حد ما ، على غرار صور الفوضى التي قاومها دائما هذا العالم الذي يحيط بالبحر المتوسط ، في كل عصوره الواقعية ، هذه الصور التي خرج منها مع ذلك بأفضل ما فيها دون أن تناقض نفسها باسم المنطق الذي هو أكثر دهاء ومكرما مما يبدو . نحن البحر المتوسط . وهو بحر منقسم وليس وحدة واحدة ، كان دائما ولا يزال المكان الذي لا يمكن أن نصفه بأنه « هندسي » . ولكنه ذلك المكان الذي سيظل بؤرة كل بمتناقضات كوكب الأرض : أى المشرق فى مواجهة الغرب والشمال فى مواجهة الجنوب ، وهو صراع جوهري يؤدي الى التعارض والتنافر . وهذا الصراع الذى يمكن أن يكون أساسيا بسبب القرون الذى عاشها ، والذي ظهر خلالها فى أشكال عنفت فى بعض الأحيان ، وخفت حدتها بل واستقرت فى بعضها الآخر ، ليؤكد من خلال الحركات والتغيرات التى تبرزها الظروف (التاريخية والايديولوجية والاقتصادية والثقافية والدينية) مقدار حدته وقوته .

وبسبب الكثير من المتناقضات وتناوبها ، فإن هذه الحدة وهذه القوة ما هي الا مزيج غريب من تحدى هذا لذلك وتحلى ذات لهذا . وغالبا ما حدث فى المجال الاجتماعى الثقافى أن تستوعب القوى الضعيف ولكن ينتهى الأمر بهذا الأخير الى أن ينتقم ويهلك مهلكة من داخله . وسكان البحر المتوسط على درجة كبيرة من الطموح ولا يمكن أن يسمحوا لأنفسهم بأن يسجلوا فى كتاب التاريخ بمفاهيم الربح والخسارة لقد استعمرت اليونان روما وسمحت لنفسها بأن تستعمرها الاسكندرية والثقافة السكندرية . وسوف تقدم هذه الثقافة السكندرية الكثير ان لم يكن لليهودية ، فللمسيحية على الأقل (وسوف نعرف فى يوم من الأيام ما تدين به اليهودية لعقيدة اخناتون ول « أور » و « أوجاريت » فى بلاد ما بين النهرين ، والى « ايل » فى سوريا) ، اذ أن المصدرين الكبيرين للالهام الحضارى (ويعنى بها المسيحية واليهودية) قد أعدا نفسيهما لأن يكتسحهما مقدم الاسلام فى ساحة البحر المتوسط . فهناك « حملات الهلال » اذا جاز لى التعبير عن الحملات الاسلامية من الشرق للغرب ، وبعد ذلك نظيرتها من الحملات الصليبية من الغرب الى الشرق ثم هناك الطرق التجارية فى كلا الاتجاهين ، ثم الحروب على طول الحدود هنا أو هناك للبحر المتوسط ، وايضا الحدود التى عن طريقها ثم استيعاب شعوب « الوسط » عن طريق عملية هضم طويلة والرجال والأفكار وأشكال الكثير من الأماكن أسيوية كانت أو أوربية ، أفريقية كانت أو تتبع الشمال - وكذلك عن طريق عمليات الاستعمار المتتالية بالنار وبالسيف ، وعن طريق النظريات والأساليب التى كان الشمال يستهدف بها جنوب البحر المتوسط - عقب عملية تدريجية - ; ودائما ما يكون هناك واحد الى الجنوب من شخص آخر - ; وأخيرا هناك من الناحية الايديولوجية والتكنولوجية « استغلال للشخصيات الثقافية » - ومعنى هذا كله أن بحرنا المتوسط الذى يتسم بالنزعة الروحية ، يبقى - سواء للأفضل أو للأسوأ مكانا ، كبيرا سحريا مهتما مفتوحا أمام كل التيارات ، واذا أراد أن يتجنب

الهلاك الذى يمكن فى انتظاره ووسائله موجودة فى كل مكان ، فان على الغلاة والمتطرفين - وهم أقسى تحد للحكومة والمعتقل من الرجال - أن يلجأوا الى الاعتدال .

وهذا الاعتدال ، الذى تم الحفاظ عليه عبر التاريخ ، هو الذى أتاح لهذا البحر ، وهذا العالم المحيط به أن يتجنب التفكك رغم كل الضربات العنيفة التى تعرض لها من كل اتجاه ، والتى كان يمكن أن تنمر هذا البحر وهذا العالم آلاف المرات . ولكن ، وعن طريق ظاهرة تعتبر طبيعية ولكنها أكثر تركيزا فى هذه المنطقة عنها فى أى مكان آخر ، حيث يحدث مزيج عن طريق الصراعات والخصومات يسمح بتنوع جديد من البقاء للعناصر ، نجد أن هذه الزفرة التى أطلقت بالنسبة للبحر المتوسط قد تحولت تلقائيا الى شهيق عميق يستهدف تغيير المساحة العقلية والفكرية ، ونحن نعرف انه عندما تخف حدة العنف أو تنعدم فان البعض لا يتردد فى أن يحتذى سلوك الآخرين وينهج على غرارهم ، بل ويخطأهم ، وذلك حتى تستمر هذه الدورة القوية لكل ما هو حقيقى ولكل ما هو تصورى خيالى على المستويات المتباينة . ونحن نرى أن الفينيقيين ، وبسبب قدر غامض محتوم قد تخلوا للهيلينيين عن أسرار رحلاتهم البحرية البعيدة ، التى كانت مجال تألقهم ، ثم دخل الهيلينيون فى نضال مع أهل طروادة ، وجعلوا من هذا النضال وهذه المارك «رضوع شعرهم الملحمى كما جعلوا من دفاعهم عن أنفسهم فى مواجهة الفرس رضوع فنونهم الدرامية والتمثيلية» . ونحن نرى أيضا ان الرومان تناولوا ألهمتهم كما جاءوا ومن حيث جاءوا ، كما بعثوا بجنرالاتهم ليتزوجوا ملكات مصر ، بينما لم يمزجوا أسرتهن الامبراطورية من سوريا ، ثم ان هناك المسلات وتماثيل أبى الهول ، والأهرامات التى كانت تزين مدن روما . والتى بعد ان ارتفعت وتصدعت أمام « هانبال » ، أعدت نفسها للإجابة على صيحة أحد العبيد ، وعلى صيحة انبساط ملهم من دمشق بأن نبي الاسلام لم يأت ليلقى موسى أو المسيح بل على العكس ليعلى من دوريهما كشهود روحيين بإعلانه ان الاسلام متمم لهذه الرسائل - كما ان العرب الذين أقاموا حضارتهم على أنقاض الامبراطورية الرومانية الذين ساعدوا فى القضاء عليها ، قد استعاروا منها الكثير ، فهناك « المتوجا » (وهو رداء روماني فضفاض) ما زال يرتديها أهل شمال افريقيا تحت اسم « البرنس » وهناك علوم المياه والقنوات والرى ، والتى خلعت أسماءها على أنهار إسبانيا مثل « الراى » و « ال ريو » .

وأيضا فن بناء مساكنهم حول مكان فسيح يخلق دون الشارع - وهو عبارة عن تحول فى فكرة الفيلا التى أخذوا عنها فكرة أحواض السباحة ، وكذلك البناء حول المراكز الدينية ، فيوسعون منها عن طريق الساحة الممتدة أمامها ، والتى كانت مكانا يجتمع فيه الناس لتبادل الآراء والتعرف على الأبناء . تلك هى المدينة التى استقرت أوضاعها بذكاء ودقة . ثم ان المسجد لم يتردد فى أن يستخدم الأعمدة المستمدة من الدوريين . ومن « كورنث » ومن أيونيا (كل هذه مناطق يونانية قديمة ذات طرز معمارية ومشهورة بأعمدتها) ومن المعابد القديمة التى مازالت قائمة رغم تشوهها كما أدخلت هذه المساجد ضمن ديكوراتها معظم العناصر الزخرفية البيزنطية التى

جاءت عبر تطورات كثيرة من فارس والشام وبابل وهذه كلها دلائل أخرى على التناضح الملحوظ الذى كان البحر المتوسط متفتحاً له ، وليس مغلقاً دونه وعلاوة على ذلك ، فمن الضروري طالما أن هناك تعادلاً ووسطية أن تقول أنه عن طريق التوسع العربى وصلت أفكار اليونان - بعد قرون من الرحلة التى قام بها الاسكندر - الى أقصى الشرق فى فارس والهند كما أنها سنعاد ، لظهور فى الغرب فى الفلسفة المسيحية فى العصر الوسيط وفى أوروبا التى حرمت طويلاً ، قبل التأثير التى أتت للفلسفة الإسلامية ، من أحد أبعادها الأصيلة . وأخيراً ، فإنه عن طريق « الوساطة » العربية . ستجد الأساليب والأشكال التى نبتت فى وسط آسيا أو الشرق الأقصى نفسها - عندما تصل إلى البحر المتوسط - فى حالة اندماج وتكامل مع الغرب - بل ، مع إفريقيا السوداء أيضاً عن طريق التآلف التدريجى . وعندما أثار سنجور فى بلاده وقارته احساسهم بالبحر المتوسط فلا شك أن كل هذه الأفكار كانت لديه كذلك فإن سحر الفلسفة « الوسطية » أو فلسفة الاعتدال لدى سكان البحر المتوسط هى التى أدت - فى نظرى - بالشاعر جوته « الألماني » الى أن يحلم بالشرق ويكتب عنه ويحلم بالجنوب الذى أهله وخلق له عندما زاره ، ومن ثم كتب عنه أيضاً .

ومع ذلك ، فهناك الكثير جداً من الأمثلة على هذا التناضح الخرافى الرائع ، بما يشبه الكيمياء التى تؤلف بين العناصر وتخرج منها شيئاً جديداً . وعندما يصعب أحد رجال « البربر » سانت « أوغسطين » فهذا حدث تاريخ جغرافى ، ولكننا نرى أن ابن سينا هو الممثل المباشر لأرسطو . كما أن سانت توماس هو المفسر والمجاور الواسع لابن رشد وابن الفريد هو الرفيق الروحى المباشر لـ « رامون لال » مدينة سيراكيوز اليونانية الرومانية تتوافق مع مدينة باليرمو الإيطالية العربية . ثم إن اللغة العربية يجرى الحديث بها فى بلاط « بيدرو الأول » فى سيفيل . على حين أن اللغة الإسبانية وهى اللغة الأم ، يجرى الحديث بها فى غرناطة . وفى كل مكان فى منطقة البحر المتوسط نجد المعابد المزخرفة غالباً على النمط العربى فى العالم الإسلامى . وعلاوة على ذلك فهناك فن غامض ، من مخلفات حضارة اختفت ، ولكنها مازالت حية ، مثل الشمس على وشك الغيب ، وأعني به فن « موزاراب » وأخيراً هناك مثالان رائعان على التسامح أو بمعنى أصح على الدلالات الروحية فى المعانى التى تنطلق إليها أولهما أن عمر بن الخطاب بعد فتح القدس رفض أن يدخل الكنيسة ، مقتنعاً بأن يصل خارج المكان مبرراً ذلك بقوله لمن حوله لو اثنى صليت بالدخول لقمتم بتحويل هذه الكنيسة الى جامع بعد أن أغادر المكان « والمثال الثانى عندما قام شارل الخامس بزيارة المسجد فى قرطبة وأخذ يتأمل الكنيسة التى قامت فى وسطه - وهو تشويه للمناظر الرائعة للأعمدة - ثم قال للمستئول عن الكنيسة « ليتكم لم تفعلوا » .

ويرد على الخطأ الآن كنيسة سانت صوفيا ، وهى كنيسة تحولت الى مسجد قبل أن يكتمل تخصيصها للعبادة ، وأقول لنفسى إن أحد الانتصارات الكبيرة لهذه

المعابد هو أن كل المساجد التركية فى القسطنطينية وفى أماكن أخرى بدأت تماثل صوفيا . وأعتقد ان الجامع الأموى فى دمشق كان معبدا لجوبيتر وبعد ذلك كنيسة بيزنطية . . . والجماعات المؤمنة التى تذهب الى هناك اليوم لا تنسى أن تزور قبر « الخضر » (القديس جورج) (ويعتقد البعض أنه النبی الیاس) .

وهكذا فإن زفرة أبو عبد الله محمد على ضیاع الأندلس ، ما هى الا بكائية على كل هذا وعلى كل ما نحمله من مغزى ومعنى . رغم تعاقب السنين وتقلبات الأقدار .
ذلك لأن الأندلس قد افتقدت وضاعت .

وقد ضاعت مبداً وتعريفاً ومهمة . . . والا فما معنى قول الشاعر « ومضة من الضوء الساطع الجميل الذى يتحمل ؟ سيكون هراء - لقد طرد الانسبان من فردوسه على الأرض يحده السيف . . . ومن ثم فهو فى حاجة الى معنى يعيد به تشكيل هذا الجزء من نفسه وهذا الجزء من خارج نفسه والذى يحاول أن يفر من قبضته ، والذى يفرح من أعماقه ان قلت هذا الجزء من قبضته . . . والا فباذا سيفعل ذلك الذى يحاول أن يصل الى نهاية منطقية بهذا الجزء الواضح منه ، وفيه ، وفى الكون كله ؟

ان الدرس الذى يستخلص من تاريخ البحر المتوسط هو ان الانسان دائماً عند المخاطر الأمامية للإنسان وأنه فى غمار التاريخ لا يتم احراز تقسيم بشكل تام كما لا يفتقد شيئاً بشكل تام وعلاوة على ذلك فلأننا كنا نعرف فى يوم من الأيام أن الأندلس كانت موجودة ، فنحن نعرف انها سوف تبقى ، وانها تنتمى الينا ، واننا أضعفناها عن طريق الاهمال وضعف الرغبة أو ربما عن طريق عدم الخبرة (والافراط فى الخبرة هو واحد من أنواع عدم الخبرة) بين معظم الناس ومن ثم يجب أن نخشاه وان علينا أن نعيد وجودها . . . أما بالنسبة لهؤلاء الذين نصحبنا بالأمس بأن نعرف أنفسنا فاننا نقول لهم ما قال كولومبوس : ان ما يكون هو ما سوف يأتى . . . اننا نود لو نعرف أنفسنا ، وأن نتعرف على أنفسنا من جديد ، ولكننا نعرف أيضاً أن الوصول الى الشرق . ليس معناه أن نحرم أنفسنا من الذهاب ناحية الغرب وهذا هو الثمن بالنسبة للهند وبالنسبة لأمريكا . فالوصول الى الهند عن طريق الشرق شئ سليم ، والوصول اليها عن طريق الغرب سليم أيضاً . ونحن نفضل أن يوجد المبرر العقلى فى النهاية . وهكذا وجد ولتغمض الفلسفة عينها لفترة أطول قليلا . فنحن نقول لها ونحن نمضى تجاه الفردوس مثل عوليس وهو يمضى الى إيثاكا فردوسه ، ان لنا الحق فى الفردوس الذى طردنا منه وهذا هو شوقنا للعدل . ونحن نقول اننا نعتزف بواجبنا تجاه الفردوس ، فى أن نغزوها ، ونعيد غزوها بلا نهاية وهذا هو ولعنا وشوقنا القوى تجاه الشعر .

مركز مطبوعات اليونسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
مساهمة في إثراء الفكر العربي

- ⊙ مجلة رسالة اليونسكو
- ⊙ المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
- ⊙ مجلة مستقبل التربية
- ⊙ مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف
- ⊙ مجلة (ديوجين)
- ⊙ مجلة العلم والمجتمع

هي مجموعة من المجلات التي تصدرها هيئة اليونسكو بلغاتنا الدولية
تصدر طباعتنا العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة من الأساتذة العرب.

تصدر الطبعة العربية بالانفاق مع التبعة القومية اليونسكو وبمعاونة
التب القومية العربية ووزارة الثقافة والإعلام بجمهورية مصر العربية

المدن الجديدة : النظيم والتلقائية

١ - فكرة المدينة الجديدة :

بدأت المدن الجديدة بانجلترا ، ثم انتقلت منها الى بقية انحاء العالم نتيجة للقلق المتزايد الناجم عن تدهور الحياة في المدن الكبرى تحت ضغط التصنيع ، على أن تجمع المدن الجديدة بين محاسن الحياة في الريف والحياة في المدن ، فلا يتعدى تعداد الجماعات السكانية فيها ما بين ثلاثين الى ستين ألفا من القاطنين ، وأن يتحقق الاتساق بين معالمها الاساسية في صورة من الاقتصاد المتوازن والنمط الصناعي والتجاري المتميز والاقامة المريحة .

ويفصل المدن بعضها عن بعض حزام أخضر من صميم الريف ومن الأرض الزراعية والغابات ، التي تفصل بينها وبين تراكم المنتجعات الحضرية ، وبينما يضيف هذا الحزام الأخضر نوعا من التوازن بين المدينة والريف ، فإنه يحول بالتالي دون امتداد المدينة الى ما وراء الحيز الذي أعد لها أصلا ، ويبقى عليها في اطار مساحتها الصغيرة النافعة فلا يطغى عليها الامتداد السكاني في المستقبل .

بقلم : راهات سنابى خان

ولد فى الهند عام ١٩٢٣ ، درس فى مدرسة الاقتصاد
بلندن ثم فى السوربون (دروس ر. أدون) ، وكوليج
دوفرانس (هـ. لاوفس) ومعهد الدراسات العليا
الشعبية السادسة (ج. فبرنان) ، له مؤلفات عديدة

ترجمة : دكتور حسين فوزى النجار

الكاتب والفكر المصرى المرموق

أما قلب المدينة ، حيث يقع الميدان الرئيسى والحوانيت الكبرى ، وأرتال السائرين
نقد كانت مما قام عليه تخطيط المدن الجديدة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية .

٢ - لماذا كانت المدينة الجديدة ؟

لقد أصبح من الواضح تماما أن الراحة والمنافع والمستوى المعيشى المرتفع وأوقات
الفراغ الممتدة التى حققها التقدم الصناعى للسكان ، قد أصابها الخلل ، وجار عليها
ازدحام الحياة وآثاره الوبيلة فى المدن . ولم يعد لحياة الضواحي وما تضيفه من راحة
واسترخاء وجود أمام رحلة العمل اليومية الشاقة ، أما هذا الوقت الذى أتاحه الفراغ
بعد خفض ساعات العمل ، وما نجم عن زيادة الانتاج من ارتفاع دخل الفرد ، وكان من
المتوقع أن يتيح له مزيدا من الترفيه والاستمتاع بوقت الفراغ والتزود من الثقافة ،
الا أن السكنى فى الضواحي قد أطاحت بوقت الفراغ فى الرحلة اليومية الطويلة التى
يقطعها الفرد بين سكنه وعمله .

ومن ثم كانت فكرة المدن الجديدة عند صاحبيها : « اينزير هاوارد - Ebenezer Howard » و « فردريك اوزبورن - Frederick Osborn » ألا تكون ضاحية أو مدينة لتجمع ما ، بمعنى ألا ينتقل السكان كل يوم الى عملهم في المدينة والا يكون اعتمادهم على صناعة واحدة للعمل .

وكانت الفكرة التي غلبت على مشاعر رائدى تلك الحركة ، تقوم على تجنب الضرورة التي تملحها المدن الكبرى ، حيث تبدل الغالبية العظمى من السكان عملها كل يوم ، وقد أدى النمو المتزايد للمدن ، وتزايد أعداد الضواحي الى زيادة المشقة في رحلة العمل اليومية وضياح الكثير من الوقت والجهد على الفرد فضلا عما تتكبده الجماعة من تكلفة لنيسر وسائل المواصلات واستهلاك لرأس المال في مدها ، والحل كما يراه أصحاب فكرة المدن الجديدة ، تيسير العمل للأفراد في كل مدينة ، فهو على قلته أجدى عليهم من مشقة المسافة التي يقطعها الى عمله كل يوم .

ولا يحمل أصحاب فكرة المدن الجديدة ثمة ضغنا لحياة المدن وانهم يدركون تماما ما تقدمه المدن الكبرى من خدمات ثقافية لقاطنيها - ولكنهم يدركون بالتالي مساوىء الحياة فيها ، بقدر ما يدركون مساوىء ومحاسن الإقامة في بيئة ريفية خالصة ، ولم تكن المدينة الجديدة لدى دعايتها بديلا للمدينة الكبرى ولا للحياة في الريف ، ولكنها تفسح من مجال الاختيار للفرد في اختيار أسلوب حياته ، فبدلا من أن يكون أمام اختارين اما حياة الريف واما حياة المدينة يصبح لديه اختيار ثالث - وهو الحياة في مدينة صغيرة يستمتع فيها بكل محاسن الحياة الحضرية في الوقت الذي يبقى قريبا من طبيعة الريف ، فيستمتع بنقاء الجو وجمال الريف مما حرم منه ساكن المدينة الحديثة .

وكانت الغاية من الدعوة الى المدينة الجديدة ، أن تقيم نوعا من التوازن في الاستخدام الرشيد لحيز المنتج البشري ، بعد أن أصابه الدمار تحت وقر الصناعة والنمو العشوائي للمدن الكبرى ، كما كانت الغاية أيضا انقضاء الريف من زحف الضواحي التي تقام على حافة المدن الكبرى ، وانقاذ هذه المدن الكبرى بعد أن اجتاحت حياتها ونظامها ما ألم بها من مساوىء الخلخل الذي أصابها بحكم التوسع وضغطه الجائع .

وليس القصد من حركة المدن الجديدة القضاء على الضواحي . ولكنها ترمي الى تحديد كثرتها بما لا يزيد عن طاقتها ، بعد أن أدى كبر حجم الضاحية الى تحولها الى مدينة كبرى ، وهو موقف لا معدى عنه الا أن تقوم الضواحي بين المدن ، فتبدل الضاحية حيث تنتهي المدينة ، لتبدأ ضاحية جديدة ، والنتيجة أن يختفى الريف من هذا الحيز تماما .

ولا يعنى الاقتصاد المتوازن في المدن الجديدة أن يكون اقتصادا اجباريا مفروضا ، وانما يعنى التحرر من التراكم واقامة مجتمع خالص من الكثافة السكانية

يجذب السكان والعديد من الصناعات الى هذه المدن الجديدة ، حيث تبقى الكثافة السكانية ، كسياسة مرسومة . في أقل الحدود ، مما يؤدي بالتالى الى تخفيف الضغط السكاني عن المناطق الحضرية مما يتيح لقاطنيها حياة صحية ملائمة وظروفا أحسن للعمل فى الريف ككل .

وكانت السياسة المتبعة فى المدن الجديدة فى جنوبى إنجلترا أن تجذب اليها الصناعات الكبرى فى لندن ، وقامت الشركات من ناحيتها بمنح كل مستخدم الفرصة للانتقال بوظيفته وأفاد أكثرهم من هذه الميزة .

كما أتاح هذا التحرك نحو المدن الجديدة للأزواج من شباب العمال مع أطفالهم الفرصة لاتقان أداء الأعمال .

وكان من محاسن هذا الاستقرار للمتزوجين من الشباب مع أطفالهم الصغار أن زاد اتقانهم للعمل ، وتحسنت ظروفهم المعيشية ، فبدلا من الشقة ، أو بيت الضاحية القديم الضيق ، غدوا يسكنون بيتا فسيحا تحيط به حديقة ، ولكل جار سكنه الخاص بعيدا عن المنطقة الصناعية ، إذ أن تقسيم المدينة الى مناطق كان هو الأساس الذى أقيمت عليه ، وتحقق لهؤلاء الأزواج من الشباب وأطفالهم ممن انتقلوا الى هذه المدن الجديدة البعد عن الضوضاء والجو غير الصحى الى جانب خضرة المحيط والقرب من الريف والخلاء الفسيح .

ومن ناحية وقت الفراغ والمنازه وألوان الثقافة فقد حققت لهم المدن الجديدة أكثر مما كانت تتيح لهم ضواحي المدن الكبرى ، وإن كانت هذه المدن الجديدة لا تستطيع أن تقف منافسا لمدينة كبيرة كلندن فى غناها ونشاطها الثقافى وما تقدمه لسكانها من ألوانه العديدة .

ولم تكن هذه المدن الجديدة فى جنوبى إنجلترا من البعد عن لندن ما يحصر سكانها من نعيم تلك الحياة الثقافية الفنية التى تحظى بها العاصمة وحدها . وقد أدرك « إيبينزير هاوارد » صاحب فكرة المدن الجديدة ، أن أعباء الدور الثقافى لا يقع وحده على كاهل العاصمة ، وإنما على حواضر الاقاليم والمحافظات فعليها أن تقوم بدورها كمراكز اقليمية فى تزويد سكان الاقاليم بثقافتها الرفيعة بأكثر مما تتوقعه منها هذه المدن الجديدة .

والمتوقع أن يكون لهذه المدن الجديدة من الزاد الثقافى الفسيح أكثر مما لدى القرى الرفيعة وذلك لكبر حجمها وكثافتها السكانية وما تتميز به عن القرى من طابع حضرى ، كما أن لديها القدرة أكثر من الضواحي على التزود بثقافة أحسن ، فالضواحي تفتقد الكثير من معالم المجتمع الحضرى ، فليست سوى ذيل للمدينة التى تستحوذ على أكثر من نصف النشاط اليومى للسكان .

فاذا اعتبرنا أن العدد الأكبر من سكان المدن الجديدة قد نزح إليها من لندن ، فإن القلة التي عادت منهم الى لندن لا ترى ما يشعرها بالحرمان من التسلية والنشاط النقابي كما كان متوقعا بعيدا عنها .

٣ - محاسن المدن الصغيرة - التطور التاريخي للفكرة :

ومع ما كانت عليه الدعوة الى المدن الجديدة وخلوها من أى موجدة نحو المدينة الكبيرة ، الا أنها لم تخل من التحامل على ضخامة الحجم ، اذ أن الفكرة التي قامت عليها ، قد افترضت أن المدينة الكبيرة لا تتيح حياة رضية لأصحابها ، وانها بسبب حجمها الضخم قاصرة في كثير من الأحوال عن تحقيق تلك الحياة الرضية .

وليس هذا التفكير بجديد ، اذ أنه يمتد الى التفكير الكلاسيكي اليوناني ، في اصراره على أنه يكون حجم دولة المدينة - العاصمة - محدودا حتى يتيح لسكانها حياة طيبة ، وقد ذهب افلاطون وارسطو في تعاليمهما ، الى أن الحياة لا تطيب الا في دولة المدينة ، وان دولة المدينة ؛ كما جرى العرف ، دولة صغيرة الحجم ، وقد جرى الفكر اليوناني على أن يقوم حكم المدينة على الديمقراطية المباشرة ، حيث يشترك كافة المواطنين مباشرة في الحكم وفي اتخاذ القرارات السياسية ، وان ذلك من الأهمية بمكان لحياة الجماعة ، فالدولة الكبيرة حيث لا يتسنى للناس الاجتماع معا في مكان واحد للنظر في المسائل العامة لم تكن مما دار في خلدكم أو موضع تفكيرهم .

وحين ازداد عدد السكان أكثر مما تطيقه المدينة ، أنشأت دول المدينة اليونانية مستعمرات على شاكله مدنيّة الدولة الأم حتى لا تفقد الدولة الصغيرة خضائها ، ولتبقى هذه الصورة الأخاذة للديمقراطية المباشرة في الحياة اليونانية على طابعها الأصلي ، وقد نجد بعض الشبه فيما احتذته لندن في انشائها للمدن الجديدة لتحريرها من التراكم وللحيلولة دون امتدادها في المساحة والنمو السكاني .

وكان لهذا الطابع في حياة المدن اليونانية آفاقه الثقافية والفكرية مما أضفى على حياتها بهجة وطلاوة ، فما كان السوق الأثيني قاصرا على دوره الاقتصادي بما تعنيه كلمة سوق ، بمعنى انه مكان لتبادل البضائع والسلع فحسب ، فقد كان له بالتالي دوره الثقافي البالغ في التبادل الفكري ، ولربما كان لعبارة « السوق الفكري » فحواها في الوقت الحاضر ، نتيجة لما كانت عليه تلك التجربة اليونانية في اتخاذ السوق مكانا تتصايح فيه الأفكار لتسفر عن حقيقتها وصحتها ، فكان السوق ميدان الفلاسفة اليونانيين يلقون فيها بأفكارهم السياسية والفلسفية ويعلمونها للناس ، وفيها كان حوارهم عن الحق والجمال وأشكال الحكومات ، وما يجب على الدولة أن تحتضيه منها .

وقد بقيت هذه الأفكار الى يومنا هذا تراثا أثرا للحضارة الانسانية ، فقد كان السوق ميدانا حرا للفكر وقواما هاما للحياة الحرة والديمقراطية السياسية ، وما كان ذلك متاحا حينذاك لو لم يلتق المواطنون وجها لوجه كل يوم أو تكون بينهم هذه

الصلات اليومية مما تتطلبه الحياة العامة والمصالح العادية ، ولكن نناقشة الأمور العامة والمسائل السياسية مما يهم المواطنين مع اهتمامهم بالأفكار والقيم المجردة نبراسا لحياة الجماعة .

وكان لهذا الايمان بفضائل صغر المساحة ، فلا يضحي بها ما لم يضح بطبيعة الحياة ، بكل ما تعنيه هذه العبارة ، صدها لدى مفكرى عصر النهضة ، ولربما كان ذلك بتأثير حركة الاحياء الكلاسيكى فى عصر النهضة للفكر اليونانى ، فترى « ليوناردو دافنشى » ينشد تقسيم ميلانو الى مدن صغيرة لا يزيد تعدادها عن ثلاثين ألف نسمة ، ولم تكن مدينة توماس مور فى الأوتوبيا ، لتزيد فى تعدادها هي الاخرى عن ثلاثين ألف نسمة .

وقد أضفت الحركة الرومانسية أهمية كبرى على حاجة الجماعة الانسانية الأبعاد النفسية ، فلا تفقد صلاتها فى زحام مجتمعات الحضر الكبرى حيث يشيع الاحساس بالغربة وضياح الذات ، وجاء الفكر السياسى فى القرن الثامن عشر وهو ينشد هذه الغاية فترى « روسو » يضيف أهمية بالغة على بقاء الدولة محدودة السعة .

وفى القرن التاسع عشر يقرر « اليكسيس دي توكفيل Alex is de to cqueville » أن قوة الديمقراطية الأمريكية وصلابتها كامنة فى كبرياء المواطن واعتزازه النابعين من المجتمع المحلى الصغير الذى يمتد بجذوره الى اجتماعات المدن فى « نيوانجلند » وتعاود فضائل المجتمع الصغير . التى تستمد مشاعرها الانسانية من حجمها الصغير ، الظهور فى وقتنا هذا فى الفكر الاشتراكى والفكر الفوضوى .

وفى خواتيم القرن التاسع عشر أخذ المفكرون الشعبويون فى روسيا يناقشون الخطوات التى تؤدى الى تحقيق الاشتراكية : أمن الضرورى أن تمر بمرحلة الرأسمالية كما يرى الماركسيون المحافظون ، أم أن روسيا قادرة على تحقيق الاشتراكية بلا آم أو تضحيات ، أو استغلال (وهو ما يتفقون عليه مع الماركسيين) كما نراه فى تطور الرأسمالية ؟ وكانت آمال هؤلاء المفكرين ترمى الى اقامة « جماعة المزارعين الصغرى » « المستقلة فى ادارتها المحلية » لتقوم بالتحول من النظام الاقطاعى الى النظام الاشتراكى ، فتجنب بذلك الآلام التى تعصف بالناس المعاصرين للرأسمالية .

ومن الأحداث القريبة ، كان ايمان مهاتما غاندى « بجمهورية القرية » الهندية ، وقد تأثر فى ذلك بأفكار « تولستوى » كما كان قريباً من الفكر الروسى الاجتماعى ، وكان الأمل الذى يراود غاندى لتقدم الهند الاجتماعى فى المستقبل ، أن يقوم فيها « مجتمع القرية » متمتعاً بالاستقلال الذاتى .

ولم يكن مما راود أذهان دعاة « المدن الجديدة » انشاء مجتمعات شبيهة بالمجتمعات الآثينية إبان مجدها . فما كانوا على هذا المستوى من الطموح ، وكل

ما كانوا يحسونه أن المجتمعات الصغرى تحقق من مرامي الناس المنشودة ما لا تستطيع أن تحققه المجتمعات الكبرى ، وقد رأينا أنهم لم ينفردوا بذلك وقد سبقهم اليه رجال لهم شأنهم ، ولا يعنى المجتمع الصغير ضالة الثقافة ولنا في آئتنا القديمة مثل فريد ، وإن كان هذا المجتمع الصغير في ذاته لا يحقق التفوق الثقافي وهناك من هذه المجتمعات الصغرى في التاريخ الانساني ما لا يحصى عددا ، وكانت آئنا وحدها هي المثل الفريد بينها جميعا .

٤ - الميادين في قلب المدينة :

والمراكز المجاورة :

وفي وصف قلب المدينة والمراكز المجاورة في تخطيط مدن : ستيفيناك ، وهارلو ، وكراولي وغيرها من المدن الجديدة في إنجلترا ما يحملنا على اكبار معالمها العامة والفكرة التي قامت عليها ولمعرفة ما اذا كانت تقوم بدور ثقافي أو اجتماعي .

ففي قلب مدينة ستيفيناك المستطيل يوجد طريق للمشاة يسمى « كوينز واي » طريق الملكة - وإلى الغرب منه ميدان صغير يفضى الى موقف الأوتوبيس ، وإلى الشرق طريقان للمشاة على جانبيها حوائث من دورين أو ثلاثة أدوار ، وفي هذا الميدان توجد نافورة ، وبرج ساعة ، وتمثال لأم وطفها يقوم على شرفة تربط بين الميدان ومحطة الأوتوبيس ، وإلى الشمال من الميدان تقع مكاتب البلدية وصالة المدينة ، وإلى الشرق توجد دار للسيتما ، وحمام للسباحة ، وكنيسة الأبراشية : وإلى الغرب مركز للشباب ، وصالة للرقص ومطعم ، وفي الجنوب تركت مساحة لاقامة كلية للتعليم الثانوى .

ولا يدع تخطيط ستيفيناك اقامة فناء كامل للمشاة حيث يتم الشراء في اوقات الفراغ دون معاناة من الصخب أو الضوضاء أو تعرض لأخطار المرور .

وفي كراولي ، يحتل الميدان مساحة من قلب المدينة يمتد الى الشمال منها الشوارع الرئيسى (اليوليفار) وإلى الجنوب طريق يدعى طريق الكبارى الثلاثة . أما ميدان قلب المدينة فيسمى ميدان الملكة « كوينز سكوير » وقد ازدان بنافورة تكتنفها الأشجار والمقاعد ، وكشك الموسيقى ، ويتفرع من الميدان طريق الملكة « كوينز واي » وساحة للمشاة تحيط بها الحوائث ، وليس في كراولي فناء للمشاة حيث تتقاطع الشوارع في المركز ، ويتسنى للمشاة عبورها أثناء حركة المرور . وإن دعت الضرورة في وقت ما الى اغلاق ميدان الملكة أمام حركة المرور ليكون مقصورا على عبور المشاة وحدهم . ويدعى قلب مدينة هارلو « الهاي » The High ويضم ميدان السوق تحيط به الحوائث والمخازن ، في « برود ووك » Broad Walk وهو مشى محاط بالحوائث ، الى جانب ممشايين آخرين : « ليتل ووك » Little Walk و « ايست ووك » East Walk . وإلى الجنوب من « برود ووك » توجه

حوانيت ومكتبة ، وميدان البلدية تحيط به مجموعة من المكاتب المختلفة وبنائيات عامة منها : صالة المدينة ، والمتحف ، ومطعم وكنيسة ، وعلى مقربة منها توجد كلية لتعليم متقدم ، ودار للسينما ، كما كان هناك تخطيط لأربع بنايات عامة ، وحانات وفندق ؛ ويعتبر ميدان مدينة هارلو مثلاً لأحسن ما تقوم عليه ميادين المدن الجديدة راحة ومظهراً .

وفي بازيليدون . يحتوى قلب المدينة على ميدان فسيح طوله ٤٠٠ قدم وعرضه ١٣٠ قدماً خصص للمشاة بعيداً عن حركة المرور ، ويطرقه السائقون فى طرق خاصة بالمشاة وهناك ميدان آخر صغير الى الجنوب الشرقى من الميدان العام يطرقه السائقون هو الآخر عن طريق للمشاة ، وعلى أحد جوانبه أقيم فندق وعلى الجانب الآخر متجر عام من أربعة طوابق ، وإلى الشرق منه ميدان آخر صغير يقوم على أرض منخفضة يطرقه السائقون بالنزول إليه فوق درجات تنحدر من الميدان العام ، وقد خصصت كل هذه المساحة لتكون رصيفاً للمشاة ويحيط بها طريق دائرى الى الحلف من الأبنية القائمة بالميدان العام ورصيف المشاة يوجد موقف للسيارات والمركبات الأخرى . وفى قلب مدينة بازيليدون ، يمتد طريق دائرى ، تقوم عليه مباني حكومية متعددة كمبنى المحكمة والبريد والمستشفى والاسعاف وقسم الشرطة ، وفى أقصى الميدان من الجنوب تقوم محطة الأوتوبيس ، وعلى الجانب الغربى منه تقوم الكنيسة ، وترك مكان لاقامة مبنى المدرسة الثانوية ، الى جانب عدد من المباني العامة - المكتبة وقاعة المدينة ، وفى موقع من الشرق خصصت مساحة لاقامة دار للسينما .

وهناك الكثير مما كتب عن المدن الجديدة ، وإن قل الى حد كبير ما يكتب عن دور الميدان فى النشاط الثقافى والاجتماعى . فما هو هذا الدور ، وما طبيعة نشاطه ، وما هو العمل الذى يؤديه والترفيه الذى يسفر عنه وجود هذه الميادين فى المدن الجديدة ؟ خططت هذه الميادين والميادين المجاورة لها لتكون على شكل مربعات وأرصعة للمشاة ، أما أرصعة المشاة فتمتد أمام الحوانيت وتتفرع من الميدان العام . وتشيع هذه المعالم التى ذكرنا فى كافة المدن الجديدة ويغلب على تخطيط هذه الميادين العامة أن تكون على صورة مربعات وطرق للمشاة يمشون فوقها فى بيعهم وشراهم ولتمضية أوقات الفراغ بعيداً عن مضايقات حركة المرور ، وفى كل من هذه الميادين العامة توجد محطة للأوتوبيس للقادمين من المناطق المجاورة ، ومنها يفرقون لابتغاء حاجياتهم سيرا على الأقدام ، وتزدان هذه الميادين بالنافورات والتماثيل والمقاعد والأشجار . ويبدو أنها قد أعدت لتضفى على الحياتين الاجتماعية والثقافية مزيداً من الراحة والمتاع والاسترخاء فى أوقات الفراغ بعيداً عن صخب المدن الكبرى .

والميادين سمة بارزة فى كل من الضواحي البعيدة والقريبة على السواء كما هى فى قلب المدينة ، وقد بنيت هى الأخرى على غرار المدن الجديدة ، وهو ما يبدو

فى ضواحي كراولى ، وستيفناج وهارلو : فهى عبارة عن مثلث تقوم الحوانيت على جانبيه ، أو مربع تقوم الحوانيت على جانبين أو ثلاثة منه ، وكنيسة فى جانب . ومبنى حكومى أو حانة فى الجانب الآخر . وقد بنيت كافة الحوانيت على جانب واحد من الشارع العمومى فلا يحتاج الشارى الى عبور الشارع المزدحم ، وتلك ظاهرة عامة فى كافة المدن الجديدة ، وفى الوسط تمتد مرجة خضراء تغطيها الأشجار ، أو مساحة مرصوفة بدلا منها . وتحفظ أطراف المدينة أيضا بأرصنة المشاة ، والمساحة الفسيحة فى وسط المربع المعدة للسائرين ، وتقوم المدرسة الابتدائية عادة قريبا من ميدان الضاحية ، أما قاعة الاجتماعات فهى الأخرى سمة بارزة حيث يتسنى للجمعيات الأهلية أن تمارس نشاطها الثقافى وأن تقيم حفلاتها الترفيهية .

فاذا ما نظرنا الى تلك السمات التى تغلب على صورة ميدان الضاحية فى المدن الجديدة ، غاننا نراها قريبة الشبه بأمثالها فى القرى القديمة أو المدن الصغيرة ، فالكثيرة تقام فيها عادة على مربع مفتوح الجوانب على مساحة تيسر لجماعات المصلين الانسياق منها بيسر .

وقد يقوم هذا المربع فى أغلب الأحيان بدور هام فى الاجتماعات والاتصالات العامة ، وفى القرى القديمة أو المدن الصغيرة تمتد الحوانيت والمقاهى والحانات فى الميدان وفيها يجده المشترون نوعا من الراحة والمرطبات المنعشة ، كما أنها باجماع الناس ، محفل للقاء والحياة الاجتماعية . ويؤدى قلب الضاحية فى المدن الجديدة نفس الدور الذى يقوم به الميدان فى القرية القديمة ، أو المدينة الصغيرة .

فاذا ما تطلعنا الى نوعية النشاط الذى أقيم من أجله ميدان الضاحية فانتسنا نلمح فيه طابع الحياة الاسرية والكيان العام للأسرة الناشئة ، فالخانوت قريب من الزوجة والمدرسة قريبة حيث تنتهى من مشترواتها لتصبحهم بعد خروجهم من المدرسة الى البيت ، وكذلك الكنيسة فى قربها من المصلين ، والحانة أو المقهى يتيحان لسكان هذه الضواحي حاجتهم من الشراب والحديث . وتلك هى الصورة السائدة لحياة أسرة صغيرة من زوجين شابين وأطفال صفار ، فى حاجتهم الى سكن وانجاب أطفال وعمل يعقبه نوع من الراحة والاسترخاء ، فالحياة أساسا تتركز فى البيت وفى الأسرة ، وقد أعدت ميادين الضواحي لتمتد جماعات السكان الذين أعدت لهم هذه المدن الجديدة - أى الشباب ، بما يحتاجونه .

والواقع أن هذه الأطراف أو ضواحي المدن الجديدة وميادينها تحتفظ بالكثير من السمات الأساسية لحياة الضواحي أصلا ، كما أنها تجمع إليها أيضا الى حد ما ، كما أشرنا من قبل ، سمات ميدان القرية القديمة والمدينة الصغيرة فى حياتهم الاجتماعية والاتصالات العامة للأهالى فى ذهابهم للكنيسة أو الشراء ، أو العكوف الى حانة أو معتنى للحديث والشراب مع الاصدقاء .

وقد أقيم ميدان المدينة لتؤمه تلك الارتال من سكان الأطراف كهؤلاء ممن يتكون منهم سكان المدينة بوجه عام ، مثله فى هذا مثل ميدان الضاحية على أطراف المدينة

ولكن على صورة اكبر ، وكما رأينا فان أوصفة المشاة أمام الحوانيت سمه بارزة من سمات الميدان الذى يتوسط المدينة ، كما أن مساحة الميدان قريبة جدا من الطرق. المفضية الى الحوانيت والتي تقضى بدورها الى الخارج والى الداخل ، وحول الحوانيت تتناثر بعض الميادين المزودة بوسائل اللهو والنشاط الثقافى مما ينقص أطراف المدينة أو ضواحيها كالسينما والمطعم وصالة الرقص والفندق والمتحف والمكتبة وقاعة المدينة (قاعة الاجتماعات المحاضرات) ، ولا يتسنى لغير المدينة أن تضم مثل هذه الوسائل لحاجة سكانها وزائريهم .

ومن هذه الصورة التى بسطناها عن قلب المدينة نستطيع أن نخرج ببعض المؤشرات : منها أن نظام الميادين وطرق المشاة وسائل لتجميع وربط كافة الران. النشاط الثقافى التى يؤمها الناس على شتى مشاربهم تلقائيا وفقا لأذواقهم واختيارهم . كما أن مثل هذا النشاط الجارى فى الميادين ، يرتبط بصورة ما ، حتى وان لم يكن بشكل مباشر ، بها مع محي الناس ورواحهم اليه فى مصالحهم ، ولهذا يلعب الميدان دوره البارز فى نشاط المدينة الثقافى وكل من يشارك فيه ، أو يتنقل بين نشاط وآخر. لابد وأن يمر بالميدان ، ثم ان هذه الصلات العادية التى تنشأ بين الأصدقاء ، والجيران ورقة العمل ، أو بين المشترين ممن يلتقون فى شتى المناسبات العديدة هى التى تؤدى الى ذلك الاحساس بالطابع الذى تتسم به أوقات الفراغ والنشاط الثقافى فى المدينة ، وهو احساس تدرك فيه ما سوف تؤديه فى أوقات الفراغ ، وما تقوم عليه الحياة فى المدينة وما تستطيع أن تقدمه . وهذا النمط الهادى من الحياة والطابع العادى للصلات الشخصية يسير غاية اليسر اذا ما كان الغدو والرواح بين ألوان النشاط سعيا على الاقدام ، حيث يصبح الميدان حلقة الجمع ، أو الخفقة التى تنم عما يجرى فى قلب المدينة أو حواليه ، وهذه الصورة أو العمل الذى يؤديه الميدان فى اقامة هذه الصلات العامة لابد وأن يتوارى وينتهى تماما ما لم يتم مثل هذا النشاط سيرا على القدم .

والميدان ضرورى لأسباب نفسية وجمالية كنوع من التغير والانطلاق المريح من السير فى شوارع تمتد وتتناثر الحوانيت على جانبيها ، حيث تضيء على الانسان احساسا بالسعة والتحرر والانطلاق ، من تلك المباني المتلاصقة والممتدة على طول الشارع الى أفاق أرحب من الأرض وسما مفتوحة أمام الرائي وأبنية تتناثر فيما بيننا لا تراها فى الشوارع الممتلئة .

وتبدو هذه الرؤية المريحة وكأنها تدعوك الى رؤى أخرى مريحة ونوع من الاسترخاء أمام تماثيل ونافورة ، ومقاعد تدعوك للجلوس لتستمتع بتلك الأشكال والصورة الربية وما تفرزه من أجاسيس أو هذا الجمال بمعنى آخر ، وقد يكون الميدان داعيا لأكبار الصورة الجمالية لشارع ممتد طويل ، فمن الميدان تستطيع أن ترى تلك الأبنية المتلاصقة التى تتسم بها شوارع الحضر ، حين تطل منه على نهاية الشارع لتراه فى امتداده أو ترى الجانب الأكبر منه .

وتتضح الصور النفسية في الهيكل الذى يقوم عليه قلب المدينة ، ومكان الميدان في اتصاله بالشوارع وذروب المشاة ، ويبدو أن ذلك كان من المسلمات في تخطيط المدن الجديدة وفي تفكير المخططين ، ومع هذا لم تكن هناك ثمة اشارة الى ذلك فى كل ما كتب عن المدن الجديدة . ذلك لأنها أشهر من أن تذكر ؟ ومع ذلك كانت تلك الصورة الجبالية للميدان وكانت الافادة منها .

وبغض النظر عن وظيفة الميادين في تيسير ما يتشده الناس في ممارسة نشاطهم من راحة ويسر ، فإن الميادين في المدن الجديدة تبدو كما لو كانت أكثر احتواء للنشاط الحركي مما هو حولها . وهناك صورة فتوغرافية لرقصات شعبية في ميدان ستيفيناك في كتاب « سير فردريك أوزبورن » وإن كان من العسير العثور على أى كتابة تناولت استخدام الميادين لمثل هذا النشاط ، ولربما كان هذا الكم الوافر من الكتابات التي تناولت ما قام به أولئك الذين قاموا بتخطيط المدن الجديدة أو فشلوا في القيام به لجذب الانتباه الى ما يسعى اليه الناس عشوائيا لأنفسهم ، وإن لم يكن من قبيل ما ذهب اليه الذين قاموا بالتخطيط ، ولربما كان ذلك لأن المدن الجديدة كانت جديدة على النمط السائد للحياة المستقرة الثابتة لديهم ، وهو نمط له ذاتيته المستقلة البعيدة عن أى اتجاه لأصحاب التخطيط ، ويدركه ادراكا تاما البعيدون ممن يرونه سواء كانوا من أبناء الحضر أو من رجال علم الاجتماع . ولربما أتبع لوظيفة الميدان . ثقافيا أو اجتماعيا . أن تبرز وتتضح في ذلك المحيط الفريد من المدن الجديدة .

وما زالت هناك بعض التساؤلات التي تجد لها مكانا ، وإن كانت من حيث طبيعتها موضوعا للتفكير والتأمل .

٥ - تأملات في دور الميدان للمدينة :

ودوره المحتمل في المدن الجديدة :

ولما كان أكثر سكان المدن الجديدة قد نزحوا إليها من لندن ، فإن ذلك مما يدعو الى معرفة دور الميدان في لندن ، وللسؤال عما اذا كان والى أى مدى يمكن أن يكون لهذا الدور وضعه أو ما يمكن أن يكون وضعه في ميادين المدن الجديدة ، فإذا اتخذنا مثلا هذين الميدانين المعروفين في لندن : ميدان ترفلجار ، وبيكاديلي سيركس ، مع ما نعرفه عن المكانة التي يحتلانها في حياتها ، وبغض النظر عن دور السسينما والمطاعم والحانات ، والمكان الفسيح ، ومتحف الفن ، والنافورات من معالم أحدهما أو الآخر ، وما تتيحانه من تسلية أو نشاط ثقافي ، نجد من معالمها الأخرى ما أصبح من صورهما المتميزة .

فميدان ترفلجار قد غدا ميدانا تقليديا للاجتماعات العامة ، والتجمعات السياسية والمظاهرات ، وبوصفه أكبر ميادين العاصمة فإنه من الأسع بحيث يسع

أكبر عدد من الناس لاثارة المسائل العامة أو السياسية التي يثيرها سكان لندن ، وما من اجتماع لأمر من الأمور يمثل به ميدان ترفلجار الا وكان دلالة بالغة على أهمية هذا الأمر ، واعتراضا باهتمام الجمهور الذي أثاره ، وقد يبدأ التظاهر الأكبر في الركن المخصص لذلك في حديقة هايدبارك أو في أي مكان آخر ولكنه ينتهي دائما بقدر ما له من أهمية الى ميدان ترفلجار ، وقد يعجب أولئك الذين أقاموا ميدان ترفلجار وأطلقوا عليه اسم المعركة التي أحرز فيها نلسون أعظم انتصاراته ، كيف أصبح له هذا الدور التقليدي في الوقت الحاضر كمكان للاجتماعات السياسية التي تثير الجدل حول المسائل التي تتطلب الجدل ، ومنها أحيانا ما هو ضد الحرب كما كان عام ١٩٥٦ حين قامت الحكومة البريطانية باتخاذ إجراء عسكري ضد مصر ، أو انتصارا للسلام كما حدث في منتصف الخمسينيات . عندما قامت المظاهرات السنوية ضد الأسلحة النووية لتبدأ من بناية « الدراماستون » للتسليح لينتهي الجمع الى ترفلجار . وقد يبدو العجب ألا يكون لميدان في المدن الصغيرة هذا الدور السياسي التقليدي كما هو لميدان ترفلجار في لندن من حيث أنه مثار للاهتمام بالأمور القومية أو المحلية ورمز لاجتماعات تنم عن الوعي السياسي لفريق من الأهالي ، وإن كان من الطبيعي أن تختلف وظيفة الميدان في المدن الصغيرة عنها في المدينة العاصمة .

وللميدان أهميته من ناحية أخرى كمكان يجتمع فيه الناس لحدث مثير كخبر عن إعلان الحرب أو احتفالا بانتصار أو أي حدث آخر يجد فيه الناس ما يعينهم ، وقد يجتمع الناس في لندن وخاصة الشباب في ميدان ترفلجار أو في بيكاديلي سيركس لتتابع نتائج الانتخابات العامة يسودهم احساس مشترك من الجدية والمرح يتناسب مع طبيعة الانتخابات التي تفصل في الأمور الهامة وإن كان من ناحية أخرى دلالة على ادراك كامل لسنة قائمة تؤدي الى الاسرخاء أو المسرة الهادئة أو التسامح الرقيق الفكه .

فما هو إذن هذا الحدث الرمزي الذي يشترك فيه الناس في المدن الجديدة ويعبر عن أحاسيسهم ؟ وهل تبقى مشاركة الأهالي في المدن الجديدة في أحداث الانتخابات قاصرة على ما يدور بينهم في بيوتهم . أو في الحانات والمقاهي وهم يشاهدون التلفزيون ، دون ميدان المدينة كما يحدث في لندن ، وما هي دلالة هذا التباين إذا وجد ، وما صلة ذلك بالتزامهم بالمسائل العامة ؟

وفي لندن يجتمع الناس ، والشباب بنوع خاص ، في ميدان ترفلجار أو في بيكاديلي سيركس في أعياد الميلاد ورأس السنة ، في جو من الاحتفال بهاتين المناسبتين حيث تمتزج صور الكرنفال بطبيعة الأفراد وسلوكهم ، فما هو هذا الشيء البديل ، إذا وجد ، ليحل محل ذلك في المدن الجديدة وما هو التغير في اتجاهات الناس وسلوكهم وما هو دلالاته ؟

وماذا يعنيه هذا النشاط في ميادين لندن لحياة المدينة ، وماذا يعنى وجوده
او عدمه في المدن الجديدة ؟

فاذا أخذنا كلمة « ميدان » في معناها الواسع كحيز مفتوح في قلب المدينة او العاصمة ، او على مفترق الطرق او بعيدا عنها حيث يقوم مثل هذا النشاط الثقافي او الاجتماعى ، فان علينا أن نتناول ركن المتحدثين في الهايد بارك قريبا من « ماربل آرسن » كصورة للدور الثقافي المتاح في ميدان المدينة ، حيث تلقى الأحاديث من كل نوع في كافة وجهات النظر السياسية والدينية والاجتماعية أمام الحضور ، وهو نشاط تتميز به لندن وصورة من معالمها يجذب اليه الزوار كما يجذب أهالى لندن أنفسهم ، فهل يتسنى للمدن الجديدة أن يقوم فيها أمثال هؤلاء المتحدثين في ركن هايدبارك أو غيرهم ممن يجذبون اليهم الجمهور من أركان لندن ، وهو أمر لا نعرفه الضواحي وان افنقده أهل لندن اذا لم يعد موجودا . وقد يتحول الميدان في المدينة تلقائيا الى شيء من هذا .

وهناك الكثير من النشاط الثقافي الجذاب في حياة المدينة الكبيرة كلندن يجب الا يغيب عن المجتمع الأصغر ، فاذا كان لنا أن نتمسك بالمعنى الكبير « للميدان » بوصفه مكانا فسيحا لممارسة النشاط الثقافي في حيز مفتوح في المدينة ، فان بعض هذا النشاط القائم في لندن له مكانه أيضا في المدينة الجديدة . فهناك مثلا العروض الفنية التي تقام خلال الصيف على أرصفة نهر التيمز أو في « همبستيد » حيث يعرض صفار الفنانين لوحاتهم للبيع ، وهي عروض تعد من معالم الحياة الجذابة في لندن ، وليس هناك ثمة ما يحول دون الفنانين في المدن الجديدة واختيار « ميدان » فيها لعروضهم .

وثمة مثل آخر من أمثلة هذا النشاط الثقافي في الهواء الطلق هو مسرح ريجنت بارك ، ويعد هو الآخر أحد معالم الحياة الثقافية الجذابة في لندن أثناء فصل الصيف ، ولا تعدم المدن الصغيرة مثل هذا النشاط أو بعضه مما يوجد في المدينة الكبيرة ، في الميدان الذى يتوسطها ، وان كان ذلك مما يتوقف على ذوق ورغبة أهلها ، أما ما يقوم في الواقع من هذا النشاط الثقافي في المدن الجديدة ، أو المتوقع أن يقوم بدافع من أهلها فحازل خفيا على غير أبنائها ممن يهتمون بمثل هذا النشاط . وليس هناك من سبب جوهري يحول دون هذا النشاط للهواة والمحترفين وأن يجدوا مكانا في مدينة صغيرة يتراوح عدد سكانها بين ثلاثين وثمانين ألفا ، فالمدينة الصغيرة تملك من القومات التي تجوز الكثير من المدن الكبرى لقيام هذا النشاط وانتعاشه .

٦ - السياسة الاجتماعية والتغير الاجتماعى :

والمدن الجديدة :

وهناك بعض الصور والمالم الأخرى للدور الاجتماعى للميدان في المدينة الكبرى

تتطلب الإشارة إليها . وهي صور ومعالم قامت بقيام المراكز الحضارية الكبرى ، وما زالت قائمة الى يومنا هذا . وترجع أصلا الى ما يسمى ، بالجماعات «البوهيمية» ، أو الجماعات التي « لا جذور لها » أو « الجماعات العائمة » التي تفتقد الاستقرار والثبات .

ففي خلال الستينيات أصبح بيكاديلي سيركس ملتقى جماعات الهيبيز ، بما يبدون عليه من سلوك ونمط غريب للحياة أخذ يحتاح الميدان ، كما يحتاح كل حين آخر في لندن وفي غيرها من المدن الأخرى ، وهو نمط يختلف ويتعارض مع الحياة القائمة في الميدان ، في عشوائية لا ضابط لها . وخروج على العرف ، وتححر لا ضابط له .

وقد قام « هنري موليراك Henri Moulherac » بوصف هذه الصورة الهامشية للهيبيز . وحياتهم في الميدان وتأثيرهم عليه في مقال له بهذه المجلة «ديوجين» ويتناول هذا المقال وصف ما كان يحدث في ميدان جريف في باريس حيث يقوم «مغندق المدينة» اليوم ، وقد اشتق من مسماه في اللغة الفرنسية أسم الميدان الذي شهد أضرابات عمال المصانع وقد كان يوما ملتقى الكسالى والمتسكعين الذين يمشون أوقاتهم بشتى الطرق حيث يجتمع المغنون والمشعوذون والباعة المتجولون والمتعطلون . الذين يبحثون عن عمل أو يتشدون نوعا من الراحة مما ينتابهم من ملل ، فقد كان هؤلاء الذين لا يعملون ما يعملونه يجتمعون معا لعمل أى شئ أو لقتل الوقت ، فالأضراب كظاهرة اجتماعية يستدعى هذا الأسم ويحمل طابع المحيط والظروف الاجتماعية لجماعة ميدان جريف في باريس القديمة .

ومن مرامي المدينة الجديدة أن تغير من ظروف الحياة والعمل وأن تضع الحلول لهذه المشكلات ومشكلات البطالة ، ومشكلات الأحياء القذرة غير الصحية في بيوت دون المستوى اللائق ، والحياة الاجتماعية المرفهة ، وقد كَانِ العنوان الأصلي الذي صدر به كتاب « ايبنزير هاوارد » لوصف المدن الجديدة ، أو مدن الحداث في المستقبل « الطريق السلمي لاصلاح اجتماعي حقيقي » وقد صدر عام ١٨٩٨ تم أعيد طبعه بعنوان : « مدن الحداث في الغد » .

وقد كان انتصار حزب العمال في الانتخابات العامة التي أجريت في اعقاب الحرب عام ١٩٤٥ ، البداية لبناء المدن الجديدة باستثناء مدينتي « ليتشورث Letchworth » و « حديقة ولوين Welwyn Garden » وقد بدأت بريطانيا بعد عام ١٩٤٥ تلك الحقبة من الإصلاح الاجتماعي الذي يرمى : ان لم يقض على البطالة التي اجتاحت البلاد الصناعية في فترة ما بين الحربين ، فلا أقبل من القضاء على آثارها الاجتماعية السيئة ، وقد تحقق هذا المرمى من خلال السياسات الاقتصادية والاجتماعية العديدة ، والتشريعات التي شملت التأمين ضد البطالة ، والتأمينات الاجتماعية والتأمين الصحي ، وإقامة المساكن الشعبية بأيجار مخفض ،

وتقديم المعونة المادية للتخفيف من العناء والشدة الناجمين عن متغيرات الظروف الاقتصادية ، وفي هذا الجو وضعت سياسة المدن الجديدة فيما عرف بثلاثة المدن الجديدة في الوقت الذي سلكت فيه سياسة بناء المساكن الشعبية طريقها الى التنفيذ . كما كان الاهتمام كذلك بخلق منافذ للعمل بجذب الشركات الى المدن الجديدة ، وتزويد المنشآت الصناعية بالأماكن لأقامة مصانعها في الوقت الذي تقوم فيه بأعداد المساكن للعمال .

أى أن المزمى بعبارة أخرى العمل على تزويد الطبقة العمالية في الصناعة بحياة مستقرة على غرار حياة الطبقة المتوسطة من سكان الضواحي وكانت الحياة التي أعادت لهذه الطبقة العمالية مما يتفق مع القيم السائدة بين الطبقة الوسطى من حيث الحياة المريحة البسيطة ، وضمان العمل ، وتوفير السكن والحديقة ووقت الفراغ لممارسة الألعاب الرياضية والتسلية المنتظمة ، والسعة والهواء الطلق والحواسيت والمقاهي والكنيسة ودار السينما .

وقد لا يجد رجال الفكر البوهيميون في هذه الحياة ما يحمدهون أو ينشدونه للطبقة العاملة ، أو يرون فيها صورة لطيفان حياة الضاحية المادية والرضا بها ، وإن كانت الحياة المثالية الهادئة البسيطة محمودة طوال التاريخ ، ونوه بها كثرة من المفكرين على اختلافهم منذ العصور القديمة وهناك الكثير من مقومات النمو الثقافي والتقدم لا نستطيع أن نقلل مسبقا من أهميتها ، فضلا عن السخرية منها ، ومنها فكرة المدن الجديدة بما تسفر عنه من صورة اجتماعية هي بعض ملامح الإدراك العام للحياة التي تحظى بأوفى قدر من التوفير الفكري الأصيل ، فهي فكرة لمضت في معارضتها لفكرة الأحجام الكبرى للمدن تطلعا الى القوة والفخر وما لها هي الأخرى من تاريخ طويل ، وقد نرى هذا المدلول العام للمدينة الجديدة فيما يقال عنها من أنها تطيق لهذا المثل السائر « الصغير هو الجميل » في مواجهة الصورة الحضرية المعاصرة .

خاتمة

ومع أن بعض الصور السيئة للمشكلات الاجتماعية لفترة ما بين الحربين ، قد وجدت الحلول المناسبة ، وإن بقيت مشكلات المساواة الاقتصادية ، والهامشية ، والذاتية والحرية والتعبيرات الثقافية قائمة ومن الواجب أن تذكر أن كافة الإصلاحات هي إصلاحات وقتية وإن المضي في الإصلاح ضرورة ملزمة ، ولم يكن الايمان بالتخطيط وقيم الطبقة الوسطى وطريقتها في الحياة كما يدعو اليها المصلحون من القوة لدى أي طبقة اجتماعية بما فيها الطبقة الوسطى ذاتها كما كان في اعقاب الحرب مباشرة عندما بدى بإنشاء المدن الجديدة ، وما قد غدت حلول الطبقة الوسطى للمشكلات الاجتماعية لجيلين أو ثلاثة أجيال مضت موضع البحث حتى اليوم . ومازال وجود جماعات الهيبيز في الستينيات دليلا عليها ، وإن كان التقدم قد أخذ مجراه في

أعقاب الحرب وهو ما تدل عليه المدن الجديدة ، إلا أن المشكلة مازالت باقية في المدينة الكبرى وفي المدن الجديدة وفي المجتمع ككل من الناحيتين الثقافية والاجتماعية، وهما ما يجب على كل جيل وكل فرد مواجهته ومتابعته ، فليس هناك حلول معدة لكل وقت ولكل زمن ، فالزمن يتغير والظروف تتغير ، وتجد المشكلات التي تتطلب حلولاً جديدة .

فما هو الدور الذي يقوم به الميدان في المدينة الكبيرة وفي المدن الجديدة في مستقبل الأيام بالنسبة لهذه المتغيرات ؟

ملاحظات مهندس معماري



لقد شهد فن العمارة العالمي ، في عقود السنين الماضية القليلة ، تغييرات جذرية نتيجة الاتجاه الى التصنيع ، والى التوحيد القياسي ، والى الانتاج الضخم . وبالنسبة لفن العمارة السوفييتي ، كان نصف هذا القرن للثورة العلمية والفنية ، وما صاحبها من نمو في القدرة الاقتصادية ، من أعظم الفترات التاريخية المثمرة في تاريخ هذا الفن . وان عدنا الى الماضي حتى نصدر حكما عن نزعة التحضر في عصرنا ، سنرى دون شك ، أن ما قدمته لنا المدن الجديدة والمناطق العمرانية الحديثة ، ووسائل الرفاهية الاجتماعية ، يتفق مع أحلامنا بمدن المستقبل . ومن ناحية الماضي ، يجب أن ننظر الى مناطق Troparievo Yassenevo . وإلى القرية الأولمبية أو مراكز التربية الوطنية بطشقند أو Navoi وحسب .

والمنجزات الحضرية في ربع هذا القرن منجزات عديدة . ونحن نعيش في عالم تعد فيه المساحة والمسافة ومعايير فن العمارة وأشكاله على جانب من الاختلاف . كما تغيرت أفكارنا بالنسبة لنوعية الاسكان والراحة في الظروف العملية بالمصنع ، أو تلك الظروف الخاصة بالخدمات : أي لدينا مثل جمالية عليا أخرى .

بقلم : فيلكس نوفيكوف

(موسكو)

ترجمة : حسن حسين شكرى

ميسانس آداب ، ودبلوم الدراسات العليا فى الترجمة من
كلية الآداب - جامعة القاهرة •
اشترك فى ترجمة دائرة المعارف الجديدة للشباب • وله كثير
من الترجمات الأدبية والثقافية والعلمية •

ومع هذا ، فالمستقبل الذى نحلم به شيء ، وتقديرنا له شيء آخر • فتقديرنا
للمستقبل يعتمد على المثل العليا الجديدة التى استلهمت من التجربة الملموسة ،
وتتعارض مع واقع الحقيقة الحاضرة ، ومع الرؤية الجديدة للمستقبل التى بسبب
محتواها الايجابى الانتقادى ، كان لها أثر على التطورات الأخيرة • وبناء على ذلك ،
فانه لمن المنطقي أن تكون بعض جوانب بيئتنا مرضية ، وبعضها الآخر غير مرض
مما يجعلنا غير مباليين •

عن المؤلف وغير المؤلف :

إذا صدقنا القصة الحزينة لبناء كاتدرائية سانت باسيل (أصابهم العمى لدرجة
أنهم لم يقدروا على إعادة بناء المبنى نفسه فى مكان آخر) نتيجة لفكرة الجحود والقسوة
الفاشية وعدم إقامة مبنى آخر ، أقصد ، ما يمكن أن تأخذه هذه الفكرة من أشكال
بشعة كل البشاعة ، فتمنع الرغبة فى تكرار قطعة فريدة من فن العمارة • وعلى أية
حال ، فالمجتمع المعاصر أكثر تسامحا وحلما مع المهندسين المعماريين • حيث يستطيعون

اعادة أعمالهم الخاصة ، أو أعمال غيرهم فى هدوء تام . ولا يتعرضون من جراء ذلك لأى مخاطرة ، بل يحتمل فوزهم بالجوائز فى مقابل هذا العمل .

وعلى مدى المئات بل والآلاف من السنين نجد أن البشرية انتقت وتراكم لديها كنوز معمارية فريدة بكل مدينة ، بينما نجد أنفسنا نحن ، فى فترة زمنية وجيزة ، قد غمرنا مظاهر الاختلاف بالمدن يسيل من التوحيد القياسى . وإذا أردنا التغلب على هذا الموقف الداعى للرثاء ، والذي يتعارض فيه الماضى والحاضر ؛ وأن نحدث انسجاما بين القديم والجديد ؛ وأن نحسن النواحي الجمالية بالبيئة الحضرية ، لابد أن نسال أنفسنا كيف وصلنا الى هذه النقطة ، وكيف نضع لها نهاية .

وحتى نصحح المتناقضات القائمة ، لابد أن نفهم أولا ، ثم نحلل مشكلة التفاعل بين غير المألوف وبين الموحد القياسى . والتزاما بالصدق ، نقول ان هذا التفاعل كان دائما الوجود ؛ وانه متأصل فى طبيعة فن العمارة . وليس ثمة حاجة الى أن تكون يقظا قوى الملاحظة ، حتى ترى أن هناك تفصيلات بعينها ، وعناصر وأشكالا تكرر نفسها . وفى العنائر الكبيرة المعقدة تكرر أجزاء كاملة طبقا للمنطق الحتمى . وفى بعض المدن القديمة توجد أجزاء تكون المباني فيها متطابقة جزئيا أو كليا . وليس هذا شيئا جديدا . أضف الى ذلك ، أن هذه العملية المهنية - أى خلق إيقاع لأشكال متطابقة - تعد وسيلة من أقوى وسائل التعبير المعماري . ومع هذا ، لا تظهر العنائر التي ورثناها من الماضى « مقولبة » وتافهة ، أو مصدر إزعاج لنا ، أو غير مؤثرة ؛ ولا نستطيع نعتها بهذه الصفات ، ونحن نشيد المباني فى المناطق الحضرية فى عصرنا هذا . ولا ريب أن السبب هو أن التكرار فى الماضى سواء كان الذى أدى اليه دوافع زخرفية ، أو عناصر البناء ، أو المبني من حيث هو كل ؛ فانه نتج منطقيا من نماذج مبتكرة فرضتها الظروف ، ولم ينتج مع نماذج منتظمة ، ابتدعت مرة واحدة فقط ، كما هي الحال اليوم .

وفى الماضى ، نجد أن عدة عوامل هي التي حددت التباين غير المألوف لفن العمارة ؛ وأن وجود عامل واحد منها فى الشكل المعماري يكفي لتحديد طابعه الفريد . وكان من أعظم العوامل أهمية تلك التي ترتبط بالعصر وبالطراز . ويدل العامل الأول منها على الأشكال المتسمة بصفات خاصة مناسبة لبدء فترة بعينها . ويعتمد العامل الثانى على كل من طبيعة موقع المدينة ، والغرض من المباني، وما يفضلته المهندسون المعماريون شخصيا . وقد وجد الطراز بين مدن ذات ظروف طبيعية مختلفة ، وعماير لها استخدامات بعينها ، ومهندسين معماريين ذوى أفضليات شخصية متباينة . وقد اشتقت وحدة الطراز من إحياء مشترك على مستوى الشكل ، ولربما نميز بسهولة بين العمارة القديمة ، والعمارة القوطية ، والامبراطورية مثلا .

وقد تكون هناك ثروة من الأشكال فى نطاق الطراز نفسه . وي طرح هذا عدة احتمالات للتفسير والشرح المبتكر للمهندس المعماري من ناحية ذوقه الشخصي ،

وخصائص المدينة ، والغرض من البناء • والطراز ليس الا مصدرا للتباين ، ويعد موقع المدينة - أى المناخ ، والمناظر الطبيعية ، والبيئة ، ومواد البناء المتوافرة - مصدرا للوحدة • وكثيرا ما نرى خصائص مختلفة ، بل متناقضة في المظاهر المعمارية في مواقع متجاورة • فمدينة Vladimir تختلف عن مدينة Souzdal ، ومدينة

Vicenza تتناقض مع مدينة Venice

ومن المصادر الأخرى التي أسهمت في التباين المصادر القومية أو الثقافية ، وطريقة الحياة ، والنواحي الدينية • وتختلف المدن بعضها عن البعض بما تم فيها من عمل ، وبماضيها التاريخي ، وبطورها ، سواء من ناحية التوسع أو النكوص • ولربما تفسر الاختلافات المعمارية أيضا بالاستخدامات المختلفة التي هي غاية البناء • ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نطبق التفاصيل المعمارية نفسها ، واللغة المرنة ذاتها ، أو الإيقاع نفسه على قصر ما ، قصر للقيادة ، مسكن خاص ؛ أو قلعة • وهنا نجد أن الوظيفة هي التي تحدد الطراز •

ولا يتحقق المفهوم المعماري كله الا بالوسيلة الفنية الملائمة لفترة ما ، ولمنطقة ما • وفى الماضى ، لم تكن هناك مواد مشابهة لما لدينا من مواد : ويد الانسان هي التي أكدت التباين في الشكل • حيث كان لكل أستاذ أذواقه الخاصة ، وإجراءاته المفضلة ، وطريقة إبداعه • ويرى هذا بوضوح في أعمال الأساتذة من أمثال : كازاكوف ، باخينوف ، كوارينجى ، روسى ، ستاسوف ؛ وغيرهم من المهندسين المعماريين الموهوبين • كما يجب ألا نتغاضى عن الدور الذى قامت به أفكار ومفاهيم « الزبائن » أنفسهم أيضا • وكان رعاة فن العمارة سباقين الى تقديم العون والى تشجيع مهندسيهم ، ولكن المهندسين بدورهم كان عليهم أن يخضعوا لأذواق وأهواء رعاتهم ، ويشيدون أبنية غير مألوفة حتى يؤكدوا امتيازهم •

وبعد أن بحثنا العوامل المختلفة لأصل الطابع المعماري الذى لا مثيل له في المدن والمباني التي ورنناها ، فلنبحث على ضوءها موقف فن العمارة المعاصر •

ان عوامل العصر والطراز تعد اليوم من العوامل الجامعة الثابتة • ونحن نتحدث عن طراز الفن المعماري في وقتنا الحالى ، فاننا نصافد صعوبة ما في تحديد خصائصه ، وفى إطلاق اسم يعينه عليها • ومن المؤكد أن التطبيقات العملية لفن العمارة في الخمس وعشرين سنة الأخيرة ، تطبيقات معقدة متناقضة في أغلب الأحوال • وقد ظهرت اتجاهات فنية كثيرة ، وحدث تطور لا ينكر في الطراز المعماري • ومع ذلك ، يصدق القول ؛ بأن فن العمارة الذى نراه حولنا يعكس ، بالنسبة للجزء الأعظم منه ، خصائص عصرنا ، اتجاهه الملحوظ الى إعطاء الأولوية للأسلوب الفني • ولربما ليس كلمة أفضل لوصف أسلوب فن العمارة المعاصرة من كلمة « النزعة التقنية » •

وبالنزول في خط مستقيم من الثورة العلمية والفنية نجد أن فن العمارة قد أنزل الى المرتبة الثانية كل ماله صلة بالناحية الوجدانية أو الفنية ، وأغفل جميع

النواحي الاقليمية والقومية ، وتجاهل في بعض الأحيان الدلالة الاجتماعية نفسها في ابتداع الأشكال المعمارية . ومن ثم ، فإن معظم المباني الحديثة ذات مظهر تخطيطي ، وعارية من كل أنواع الزخرف ، وتعبر عن القبلانية بطريقة ميكانيكية دقيقة دون أى عناية بالناحية الجمالية أو بالشكل الفنى الملائم . وهذه هى النزعة التقنية بأصدق معانيها ، وبطبيعتها ذاتها ، حيث تناقضات التباين ؛ ومصدر التكرار والانتظام . ويمضى الطراز الذى تكون فى الخمس وعشرين سنة الماضية فى مضاعفة المباني المتطابقة .

كما أن ما وجد من تباين قبلا فى موقع ما يتجاهل اليوم . وواقع الأمر ، أن الوسط الطبيعى الذى نمت فيه المدن القديمة لم يفقد قدره ، ونحن نعرف مدى اختلاف المواقع التى تقوم فيها المدن الجديدة . وعلى أية حال ، لم يعد هذا العامل فى الحسبان حتى ولو كان الموقع يحتفظ بأصالته . ويتحقق الحيات بتكرار المباني الموحدة القياس المنسمة بالرتابة ، التى يلى بعضها الآخر بطول الطرق الرئيسية : أربع عمارات عالية (كلما اتسعت المدينة ازدادت المباني ارتفاعا) يليها أربعة منازل طويلة منخفضة (كلما صغرت المدينة ازدادت المنازل انخفاضاً) ، ثم أربع عمارات أكثر ارتفاعا وهلم جرا . ومجمل القول ، انها الرتابة الحضرية . كما أن المباني العامة لا طابع لها هى الأخرى .

وليس ثمة مجال للقول بأن المهندسين المعماريين يعدون موقع المبني واحدا من العوامل الجوهرية للشكل العمارى . واذا كان قد وقع كثير من الأخطاء المؤسفة منذ وقت قريب فى مدنا ، فيرجع هذا الى أن البيئة قد أهملت فى أغلب الأحوال : المساحة ، ووسيلة النمو ، والمنظر الطبيعى ، والمباني المجاورة - ربما تكون ذات قيمة معمارية أو تاريخية هامة . ولا بد أن يحسب حساب كل عامل من هذه العوامل الخارجية فى التركيبة لأن لكل عامل منها أثرا على الوجهة العامة للمبنى وعلى تنظيمه الداخلى . وعلى أية حال ، لا يمكن أن توضع هذه المعطيات فى الحسبان بالنسبة للمشروعات النمطية التى تهمل فيها البيئة . كما أن المبدع لنمط ما موحد القياس من المباني ليس لديه معلومات عن هذا الأمر . والمباني العامة تشيد على أساس الاتجاهات التخطيطية المجردة المصاحبة للمشروعات ، بل ان المباني التى كانت تتميز فى الماضى بأصالتها من ناحية المفهوم لا تزال تعد من المناظر الهامة فى المدينة . وتخفى أصالة الموقع تحت وطأة الجانب الموحد القياس للمباني ، ويختفى أيضا التباين الوظيفى . حيث توجد الهياكل نفسها ، والاجراءات نفسها فى مبان ذات وظائف مختلفة كل الاختلاف . ومن ثم ، فإن المباني القائمة على « ركائز » ، وهى سائدة اليوم بشكل زائد ، يمكن أن تستوعب المتاحف والمسارح والمراكز التجارية والمكاتب الادارية . كما أن الترتيب الداخلى للمنازل الخاصة لا يفلت عن قاعدة الانتظام فى نسق واحد ، وحتى النماذج الأصلية للابواب والنوافذ وتركيبات الاضاءة والأثاث التى كانت تعد خصيصا فيما سبق لكل مبنى على حدة ، قد وجدت توحيدا قياسيا تاما . والمباني الأثرية التى

يتعهد بينائها المهندسون المعماريون المحدثون عن طيب خاطر هي الأعمال الوحيدة التي تتدخل فيها أيدي الإنسان . وترى تأثيرات التصنيع في الانتظام العام للبناء .

فهل مازال ثمة مكان للإلهام الفني ؟ وهل في الامكان تمييز عمل المهنسين المعماريين المختلفين ؟

لحسن الحظ ، أن هناك شواهد مشجعة على المهنة ليست محرومة تماما من العمل المبتكر ، سواء على مستوى المنازل والمناطق الحضرية أو المدن الكاملة ، ولكنها حالات نادرة . ومن بين عشرات المدن ، أو ما يقرب من هذا العدد ، التي تظهر في روسيا كل عام ، يتحقق النجاح الحقيقي مرة واحدة وحسب كل خمس أو عشر سنوات ، مما يدل على أن عدد مرات النجاح لا يزيد عن واحد في المائة .

ونادرا ما يحدث أن يعبر مبنى ما عن بيئته المحيطة ، أو تخضع الوسائل الفنية المستخدمة للمعايير الجمالية ؛ أو أن يستفيد المهندس المعماري من الظروف التي تتيح له أن يعبر عن شخصيته كفنان . ويجب أن يكون الأمر عكس ذلك تماما : أي أن ما يؤخذ على أنه استثناء اليوم يجب أن يصبح القاعدة . ومع أن التطور الفني للصارة في عصرنا يتم في ببطء ، بيد أننا لا ننكر أنه يتحرك في هذا الاتجاه ، وأينما نعرفنا على هذا التطلع وجدناه في النتائج .

ونستطيع أن نسأل أنفسنا سؤالا هو : أليست الجوانب السلبية لنزعة التحضر الحالية تمزى الى رغبة عارمة في حل مشكلة اجتماعية ضاغطة ؛ ألا وهي مشكلة الاسكان . وهل تبرر هذه الجوانب السلبية بهذه الضرورة ؟ لا نعتقد أن الأمر على هذا النحو . حيث ثمة حتمية اجتماعية معقدة أخرى ؛ وهي أنه ليس من واجبا أن نوغر للمجتمع المنازل المريحة وحسب ، التي تضم الشقق والحجرات ، بل يجب أن نوفرها له بكل العناصر التي تحقق التباين وتحسين المستوطنة من الناحية الجمالية . ويجب أن تتم هذه المهمة في كل المدن قديمة كانت أو جديدة في سيبيريا أو في الشرق الأقصى . وحين تعمى أبصارنا عن هذا المبدأ ، فنغفل تباين الحاجات البشرية ، ستبقى المشكلات الاجتماعية على حالها ، ولربما تحدث على المدى الطويل ظواهر اجتماعية سلبية أخرى . أضف الى ذلك ، أن التباين والصفات الجمالية المرغوبة في الوسط الحضري من الممكن التوصل إليها وبشكل جيد مع بقائها داخل اطار التصنيع . ومن الأمثلة المدهشة المفيدة : حي lazdinai في منطقة Vilnius ، وهو نتاج خالص للتكنولوجيا الصناعية ، وكذلك بعض المراكز الريفية في استونيا التي اقيمت وفقا لمشروعات شخصية . ويمكن تحقيق هذا الهدف على الدوام حين تتطابق معه المحاولات التنظيمية المبعدة للملائمة .

لقد فسد الترابط الانسجامي بين القديم والجديد ، وكذلك الشراء الجمالي لوسط ما ، ولن يحدث التباين في المدن الا اذا حل طراز جديد محل « النزعة التقنية » : طراز

يكون رمزا لمفاهيم فنية جديدة تدخل فيها الأساليب الحديثة للبناء ، حتى يدخل فن العمارة طور المواءمة مع العصور ، من حيث الموقع والوظيفة ، وتوجهه المفاهيم الفنية للمهندسين المعماريين نفسه .

الشكل ، عبادة الشكل والشكلية :

الشكل في فن العمارة هو الهدف النهائي للإبداع ، وفكرة الاشكال الجديدة هي مضمون هذا الفن ، والشكلية جانب متعزل عن نتيجته . ولكون ذلك كذلك ، فإن الفرضية الأولى لهذا التعريف لا تقبل الجدل ، وقد تظهر الفرضية الثانية على أنها أمر مشكوك فيه ، والثالثة كأنها قد غرست جذورها في أذهاننا غرسا عميقا على أنها سمة من السمات السلبية لفن العمارة . وهذا الحكم ليس بغير أساس . بل انه قائم على أمثلة كثيرة لفترات مختلفة في تطور فن العمارة توضح الاتجاهات الفنية المختلفة . لقد تغير اتجاهنا نحو تراث الماضي مع مرور الزمن . وثمة أعمال كثيرة كانت محلا للانتقاء قبلا ، تحتل الآن مكانا بارزا بين الكنوز العالمية لفن العمارة .

فما هي الشكلية في فن العمارة وكيف تهتجلى ؟

لقد عرف معجم بافلينكوف (طبعة ١٩١٣) الشكلية على أنها « ارتباط بالشكل لاساءة المعنى » . وبعد خمسين سنة كان للشكلية تعريف أوسع على أنها طريقة فنية تتسم بما يسمى « عبادة الشكل في حد ذاته » . فما هي عبادة الشكل المعماري ، وهل هي أمر سيء على الدوام ؟ لو تحدثنا عن الظواهر السلبية لفن العمارة في الوقت الحاضر ، لابد أن نقر بأنها تشمل سلبية الشكل ، وإهمال الاتجاه نحوه ، وبعبارة أصح ، غياب عبادة الشكل .

وحتى نفهم هذه المشكلة المعقدة ، لابد أن نبحث في تراثنا المعماري ، أعني تلك المباني التي تعرضت قيمتها الفنية لاختبار الزمن ، وما زالت تجذب حتى اليوم أنظار ملايين المعجبين . وكلما رجعنا الى أغوار الماضي ، نجد عالما بأكمله من الشكل المختلف ، والمنسجم ، والمعبر ؛ يسهل علينا أن ندركه ، وفيما يبدو أنه ابتدع من أجل الجمال وحده . وان صدق هذا ، فلم لا نقدر تراثنا المعماري بمقولة « الشكل للشكل » ، تلك هي الشكلية ؟ نحن لا نفعل هذا لأننا قد نساق الى مخاطرة تؤدي بنا الى انكار روائع معمارية لا جدال فيها . وما هو أكثر من ذلك ، أننا نفهم ما يبدو أول الأمر على أنه قد ابتدع من أجل الشكل وحده . وكأنه زاهر بالمعنى التاريخي القاطع الذي يكشف عنه من خلال التعبير الفني التام . وعلى وجه التدقيق ، انه هذا البحث عن الشكل الجمالي الذي يكمن فيه جوهر الإبداع المعماري ، لأننا حين نرى مضمونا خاليا من الشكل الجمالي ، يكون فن العمارة غائبا . ونحن نرى مباني تخدم بشكل لا اختلاف فيه مثل المنازل ، والمسارح ، والمصانع ، والملاعب الرياضية ذات المدرجات وباختصار ، ولا يعنيننا ما هي ، ليست من فن العمارة في شيء .

وقد تتحقق مثل هذه المباني دون تدخل أى مهندس معمارى : فالمعايير ، والمقاييس ، والتعليمات موجودة لتحل محله . ويستطيع المهندس الكفاء أن يتم مشروعاً موقوفاً على مبان من هذا القبيل . بهذه البارامترات . ولكن فن العمارة ، والتركيب العمارى ، والابداع العمارى ؛ تنعزل بصفة دائمة عن الشكل ، وعن عبادة الشكل بالمعنى الايجابى . ونحن نجد هذا فى الماضى ، وفى الحاضر ، كما سنجده فى مظاهره المتطرفة ينتهى بالشكلية على الدوام .

ومظاهر الشكلية فى فن العمارة مظاهر متعددة . فمن ناحية ، تشتق هذه المظاهر من حقائق موضوعية ملحة ؛ ومن ناحية أخرى ، من النزعة الذاتية المفرطة لبدء تواق الى الشكل بما يتناقض مع الوظيفة الحقيقية لمشروعه . ومن الأمثلة الطيبة فى هذا الصدد : المسرح الرئيسى للجيش السوفييتى فى موسكو الذى توحى حدوده بنجمة خماسية مدببة الأطراف لا فائدة منها . وخلال احدى المناقشات التى جرت فى يوم ما مع مهندسين معماريين آخرين ، سمعت أحد التكنولوجياين المشتركين فى البناء يقول انه لم يوجد فى أى مكان المدير الذى استطاع أن يتغلب على متناقضاته الانشائية .

وقد تتجلى الشكلية الجمالية فى الطبيعة المتظاهرة بما ليس فيها لبعض الأشكال العمارية . ويقدم لنا فن العمارة السوفييتى فى السنوات العشر التالية للحرب أمثلة لهذا النوع من الشكلية : فالتماثيل الموضوعة فى واجهات نوافذ المنازل ، والفراغ الوظيفى فى بعض المباني المتعددة الطوابق ، والتقسيم الزائف للواجهات ، والظنف الثقيلة المصطنعة : ليست الا أقنعة يتيمة المولد لفترات طويلة قد انقضت . ونحن نجد الاتجاه نفسه فى بعض المباني المشيدة منذ وقت قريب ؛ حيث نرى فى واقع الأمر الشكل للشكل ، « والجمال » للجمال أو بالأحرى الحسن المؤثر الذى ليس له معنى منطقى .

وترى الشكلية الاقتصادية بوضوح فى الوضع المنفر للمباني الموحدة القياس فى وسط مدينة موسكو نفسها . مع اهمال المواقع التاريخية اجمالاً تاماً . وعن الجوانب السلبية للشكلية نذكر أمثلة تصدق على الشغف المفرط لبعض المهندسين العماريين من أجل بواعث قومية وتقليدية . حيث يرى ما يسمى بالشكلية « القومية » فى الاستخدام الميكانيكى المنتشر للمواد الزخرفية بالمباني الحديثة ، على الرغم من أنه لا مكان لها ، وأنها تتناقض مع مناهج البناء الحالية . ويرى نوع آخر من الشكلية فى التقليد الخانع للأشكال العمارية التى ابتدعت فى ظل ظروف مختلفة ، ولأسباب مختلفة ، وبأساليب فنية مستخدمة أخرى . ومن الأمثلة لهذه الظاهرة الميل المفرط الى الأسطح الزجاجية . ويظهر نوع آخر من الشكلية حين يحاول المهندس العمارى أن يبدو مجدداً ، ويبتدع أشكالاً تظهر بما ليس فيها ، ولا تقوم على قاعدة منطقية بالمعنى الفنى . ولا تقف مظاهر الشكلية عند هذا الحد : وبلا شك أن ألوان تباينها سوف

تدرس ، وأن عددها سوف يتحدد ، وقد تذكرنا نظرية الشكلية بطريقة ما بالجنول الدورى للعناصر الكيميائية . وداخل حدود كل نمط ، تبدو المظاهر الشكلية فى متغيرات كثيرة . وسيقدم لنا المستقبل مجموعة جديدة للشكلية ، وستكون عبادة الشكل فى كل حالة من أجل الاساءة للمعنى . ومع ذلك ، فإن عبادة الشكل حالة لا يمكن الاستغناء عنها فى ابداع عمل ذى قيمة جمالية عظيمة . ويعنى هذا ، أن أى عنصر من عناصر ابتداء الاشكال المعمارية قد يعطى نتائج ايجابية فى حالة واحدة فحسب ، أى عندما يوضع فى الحسبان هو وغيره من العوامل .

وذلك حينما تنتصر الواقعية ، لأن ابتداء الاشكال المعمارية له قاعدة منطقية ، وكل شكل ، حتى لو كان مبدعه غير مدرك أن له ما يبرره ، وأنه أمر طبيعى . وأن ما يبدو نتيجة تحكمية لأول وهلة ، وأنه من أجل الشكل ، والجمال ، تجده ينساب منطقيا من الوظيفة ، والموقع ، والاسلوب الفنى ، ومن التركيب نفسه .

ولم يكن أسلافنا أكثر منا ثراء فى الوسائل ، ومواد البناء ، والاسلوب الفنى أو العمال . وقد كان البناء بالنسبة لهم عملا طويلا صعبا مثلما هى الحال بالنسبة لنا . وعلى أية حال ، فقد عرفوا كيف يستفيدون من الموارد التى كانت تحت تصرفهم ، وجسدوا التصميمات الطموحة لمهندسيهم المعماريين فى صورة مادية .

وفن العمارة ، وابتداء الاشكال المعمارية أمران لا ينفصلان . ولكى تحرم فن العمارة من امكانية الشكل ، يعنى هذا أنك تحرمه من التعبير ، وأنتك تدمر هذا الفن . انه فن من الفنون التى تلاحظ الاشكال الطبيعية ولا تحاول أن تقلدها ، ولكنه يعد أشكاله الخاصة ، وإيقاعاته ومبانيه بطريقة تنسجم مع الطبيعة التى تعمل وسطا للنشاط البشرى . ومنذ بدأ الزمان ، قام هذا الوسط على عناصر لم تكن عناصر مادية وحسب ، بل عناصر روحية أيضا . وترجمة هذه النزعة الروحية هى سبب الكينونة ، وهدف فن العمارة ، ولا يمكن أن تتحقق الا من خلال الشكل ، حيث لا تتوافر لها وسائل أخرى . وهذا هو السبب فى أن ابتداء الاشكال المعمارية ، كان على الدوام هو المهمة المهنية للمهندس المعمارى . وفى هذا الصدد ليس أمامه سوى شئ واحد عليه أن يفعله : هو أن يكون واقعيا ، دون أن يفقد فى لحظة الابداع رؤية الروابط التى تربط الشكل المعمارى بأصوله .

فن الذوق ، وافتقار الذوق :

بطبيعة الحال ، ليست الأذواق الشخصية محلا للمناقشة . ومع ذلك ، فالذوق العام سواء فى الموسيقى ، والأدب أو فى فن العمارة شئ مختلف . انه فكرة بعينها ، وهو يتكون .

ويمر تكوين الذوق العام بالضرورة بمرحلة وسطى للأذواق الشخصية للفنان ، ثم ينتقل الى مجال الفن الذى ينتمى اليه . وحتى على الرغم من أن الأفكار الخاصة

بالذوق تتطور مع الزمن ، وأن لكل عصر أفكاره الخاصة ، الا أننا نجد أن أفضل الاعمال الفنية لها سمات مشتركة بعينها على الدوام . وبدراسة الروائع المعترف بها علما ، نستطيع أن نحدد مظاهر الذوق السليم في العمارة القديمة ، وفي العمارة القوطية ، وفي عمارة عصر النهضة ، أو في الفترات الكلاسيكية ، بتتبع الاختلافات الطفيفة في أذواق فناني تلك العصور ، ونستطيع أن نرى الشيء المشترك بين أعظم الأعمال البارزة للعصر كله ، والذي قد تكون من سماته أفكار مثل « الوحدة » و « الانسجام » . وقد يحس هذا الانسجام رجل الشارع الذي يتأمل كنيسة الشفاعة : The Church of the Intercession على نهر Nerle ، أو معبد أسنسيون في Kolomenskoi . وهذا الانسجام موجود في السيمفونية متعددة الألوان لكاتدرائية سانت باسيل ، وفي المباني الأنيقة للفنان شارل كامرون ، وفي الجانب الهادئ لمبنى الاميرالية البحرية للفنان أدريان زاكاروف . ان تاريخ فن العمارة الروسى والعالمى يقدم لنا أمثلة كثيرة للذوق الرائق لفنانين استطاعوا أن يجدوا في الأشكال المرنّة التعبير الكامل عن المثل الجمالى الأعلى لعصرهم .

وتتميز أعمال المهندسين المعماريين السوفييت ، بعد ثورة أكتوبر بفترة وجيزة ، ، بذوقهم الخاص . ومن هذه الأعمال مقبرة لينين التى شيدها المهندس Chichushev وهى في الدرجة الأولى دون شك . ومن المباني الأخرى ذات القيمة الفنية العظيمة أعمال الأخوة Fresnin ، جينز برج ، وميلنيكوف . ومن منشآت قنال Volga-Dom الرائعة العمل الذى قام به مجموعة من المهندسين المعماريين تحت اشراف ليونيد بوليا كوف ، وهو عمل مثير للاعجاب . وقد عد على أنه أثر تذكارى لانتصار في الحرب الوطنية العظيمة ، ويبدو في كل تفاصيله عملا متفردا بارزا من ناحية الوحدة الأسلوبية التى تتميز بها بعض أعمال بوليا كوف الأخرى .

وإذا كان من اليسير أن نحدد الأذواق السليمة لفترة تاريخية أو أخرى ، فعلى عكس ذلك ، نجد الأمر أكثر صعوبة بالنسبة لتحديد تلك الأذواق في أزمان خاصة للمرء ، أو لاثبات سمات العمل المعماري الذى لابد أنه كان استجابة لرغبات معاصرى واحد من المهندسين المعماريين . وعلى أية حال ، قد يبدو من التعريف الأوسع نطاقا أن الذوق الجيد في فن العمارة المعاصرة تعبر عنه عقلانية المبنى ، ووحدة الأسلوب والتركيب ، وانسجام الأشكال الفنية والوسائل . وبالعكس ، نجد أن ما يناقض الذوق السليم بصفة دائمة ليس الا الضخامة الزائفة ، والاهمال من ناحية اختيار الموقع ، وادعائية الأشكال التى تتناقض مع وظيفة المبنى .

وتمثل فن العمارة السوفييتي المعاصر في المعارض والمسابقات الدولية أعمال كثيرة لا تشهد على اتساع مجال البناء والتشييد في الاتحاد السوفييتي فحسب ، بل تشهد أيضا على مستوى الثقافة الحضريّة والمعماريّة للأخصائيين السوفييت . ويرى هذا المستوى في المقام الأول في التخطيط الحضري بمدن مثل Togliatti ، Novoi

وها هي بعض الأمثلة • لقد ظهرت الأذواق المسيطرة للمهندسين المعماريين السوفيت في المفهوم الخاص بالمناطق السكنية الجديدة مثل : Kichiniov Vilnius Minok . وتتمثل هذه الأذواق تمثيلا جيدا في المباني العسامة الفريدة في نوعها ، والتي تعد من المناظر الهامة في مدننا • وفي موسكو نجد قاعة الاجتماعات بمبنى الكرملين ، ومبنى مركز السرطان ، ومبنى وكالة تاس ؛ ومسرح الأوبرا للأطفال • وفي مدينة كييف نجد الكوبري الجديد المقام على نهر الدينير ، وفي مدينة تفليس نجد المكتب الرئيسي لإدارة البريد ؛ وفي مدينة اريفان نجد مبنى مركز الشباب ، وفي مدينة أشخباد نجد مبنى مكتبة كارل ماركس ، وفي مدينة ألتا - آتا نجد مبنى لبنين ، ومجمع مديو الرياضي ؛ وفي طشقند نجد مبنى مركز التربية الوطنية ؛ وفي استونيا نجد مباني المراكز الريفية العامة • وأخيرا ، نجد أحد مظاهر المستوى المعماري السوفيتي في المباني الأولمبية في موسكو ، وفي Tallinn وكل هذه الظواهر الفنية الهامة مازال يجب علينا دراستها وتقويمها • حيث تكمن صفاتها الجوهرية في البحث الخلاق ، وفي الاكتشاف ، وفي الطبيعة الفردية لكل عمل منها ، وكل منها يعد عملا قيما بتفرد طابعه ، وتباينه عن غيره ، وبتركيبته ؛ وبتفاصيله ؛ وبجانبه الجمالي اجمالا • وهذا ما يفسر تفرد هذه الأعمال •

★ ★ ★

وإذا كان ثمة كلمة تعبر عن عصرنا في كل جانب من جوانب الحياة ، فإننا لا نجد لفظا أفضل من كلمة « الدينامية » • وبالطريقة نفسها قد نحدد في كلمة واحدة الظاهرة التي تعوق المسار الطبيعي للحياة ، وتعمل على تواني عملية التطور والتقدم : ألا وهي « القصور الذاتي » • ومن الأمور المدهشة ، أن الأفكار الجاهزة الصنع ، والتعاليم التي وصلت إلينا من الماضي السحيق مازالت حية • فمنذ خمس وعشرين سنة مضت مثلا ، ونحن تم بناء أول مبنى لمكاتب التخطيط الحضرية في ميدان ميكوفسكي ، أوصى واحد من أصحاب النفوذ بإزالة الحواجز الداخلية للمبنى ، وبتركيب أجهزة عرض الصور «Projectors» في الحجرات الفسيحة بعد إزالة تلك الحواجز • ونفذت هذه التوصية بالفعل • ووجد بعد إزالة الحواجز بين حجرات المبنى كان خطأ ، لأن الضوء والحركة حالتا دون عملية التركيز للعاملين في المبنى • وأتضح أنه كان الأفضل إلى حد كبير فصل فرق المهندسين المعماريين بعضهم عن البعض • ومرت السنون ، وصرف صاحب النفوذ هذا منذ فترة طويلة عن وظيفته ومن هذا العالم ، ولكن حجرات المبنى المعروف باسم «Mosproikt-2» لا تزال واسعة كل الاتساع • وهذا هو القصور الذاتي • ولربما يكون هذا كله ليس أمرا

خطيرا ، ولكن القصور الذاتي في الحياة اليومية ، يظهر في التفاصيل البسيطة كما يظهر في التفاصيل الكبيرة •

وان كنا نذكر هذا اليوم ، فالسبب هو أنه بعد ربع قرن مضى من الزمان على التعبير الجذري في فن العمارة السوفييتي ، نجد من واجبنا أن نحلل التجربة المكتسبة خلال هذه الفترة ، وأن نتطلع الى المستقبل ، وأن ننبد كل شيء ليس له ما يبرره ، وأن نعود الى ما قد تصورنا أننا قد نبذناه بطريقة تتسم بالاهمال •

ولكن الى أي شيء سوف نعود ؟ وأقول ، الى كل شيء يؤدي الى الأفضل في نوعية البناء ، ويتيح التطبيق السريع للأفكار الجديدة الواعدة التي تحقق الدينامية للنزعة الحضرية ولفن العمارة • وأن تكون للمهندس المعماري الأولوية في عملية البناء •
والا يوضع تنفيذه للعمل فوق المفهوم والفكرة بحال من الأحوال •

الكلمات السحرية

يجب أن نستهل بالمبدأ الذي يقول أن كل لغة تخضع بالضرورة لضغوط كثيرة .
وفن الكلام مأل شائع ، وهو فضلا عن ذلك عرضة للتبديد . وقد فقدت اللغة سرها
الحفي (ونحن بالأحرى مرتاحون حين نمتلك ناصية اللغة) حتى لنعبرها من هبات
الطبيعة . ومع ذلك فلا بد من تعلمها : فهي في الواقع من ثمار التعليم ، حتى بالنسبة
إلى أولئك الذين يظنون أنهم لم يتلقوا أية لغة . اللغة اذن ، شأنها شأن سائر المعارف
المكتسبة ، ثمرة ضغط طويل الأمد . هناك كتب تعلم اللاتينية دون مشقة . ومعلم
اللغة الأولى يبدو أنه في غنى عن استخدام السياط ، والكتب : ذلك لأن في حوزته
برنامجا واسعا يشغل كل الوقت ، ومدرسين متفانين ، لا يحملون ساعة حول معصمهم .
وعقولا بكرا لا تظن أبدا أن ما تملكه من علم يكفيها . والتعليم ، رغم كل شيء ، أمر
عسير ، ومهمته أصعب مما يتصوره الكبار .

والطفل لا يدرك لحسن اللفظ جسامه مشكلاته ، ويبدو أن الطبيعة قد أهلت
لنطق الأصوات ، وتمييز الأشياء عن طريق صلتها الخيالية بالأسماء التي أطلقت عليها ،
(وهذا التمييز تستطيعه الكلاب) . ولكن استقرار المرء شفاة في قلب أفكاره

بقلم : ألكسندر تشورانسكو

ولد في عام ١٩١١ ، دكتوراه في الآداب من السربلوف ،
أستاذ بجامعة لاجويا (بجزر كناريا) مؤلف العديد من
الاعمال في تاريخ الادب والادب المقارن وأدب الثقافة •

Espana en el siglo clasico Francis

ترجمة : أحمد رضا محمد رضا

ليسانس الحقوق من جامعة باريس ودبلوم القانون العام من
جامعة القاهرة مدير الإدارة العامة للتشؤون القانونية
والتحقيقات بوزارة التربية والتعليم سابقا •

الغامضة ، والتقاطه أفكار الآخرين ، وهي ليست أكثر من مجرد أصوات ، وتصريف
الافعال على أساس بضعة أمثلة مبتكرة ، على الطفل أن يقدر قيمتها المثالية . والمشاركة
في الاستخدامات الدقيقة للضمائر « نحن » و « أنتم » ، الأمر الذي يفترض فكرة أولية
عن طبيعة الانسان الحركية التبادلية ، والتوغل في ذلك الغار ، غار ثروفونيوس
(بطل أسطوري يقال ان له وحيا في باطن أرض بيوتيا - المترجم) الذي نسميه
« المستقبل » وهو شخص المخاوف والأمال كلها ، والاستمتاع بمفاهيم السخرية
والدهشة ، والتفكير المسلى الذي يقول عكس ما يدور بخلد الانسان مع أنه يعبر عن
الفكر بدقة : كل هؤلاء أمور شديدة التعقيد . حين تكون في المجال النظري • الا أن
الفلاسفة والنحويين يعتقدون الأشياء • أما الطفل فإنه يسلك في هذا الخصوص مسلك
السيد جوردان (الشخصنة الرئيسية في مسرحية مولير : النبيل البورجوازي -
المترجم) الذي لا يتأمل نفسه وهو يتكلم • ومع ذلك أرى أن السيد جوردان له
مزايا كثيرة •

فهل يشعر الطفل بهذه المصغوط ؟ قد يفسر لنا البعض بأنه يجد عونا قويا
في تلك الركائز التي نسميها تركيبات ، اذ يستخرج الكلمات من قوالبها مثلما

يستخرج الحلوى (النوجة) التى تعطى له . يستخرجها من لفائفها ، وهذا عمل يمكن أن يفعله قرد صغير . ولكن الطفل دائما أكثر تقدما من الفرد : فهو يأكل الحلوى ، ولكنه يحتفظ . بالورقة المفضضة لأنه يعلم أنه سوف يتاح له فى المستقبل أن يستعملها . هل يجب عليه أن يتعلم استراتيجية ما ، أو أن تمة مخبرا (معملا) سريا آثاره مثلا أنه عملية الهضم ؟ والطفل بمساعدة واقع الأشياء ، أو بمرشح ذكى ، مثل العضلة القوية ، يثب من فكرة الى أخرى ، كما سوف يثب فيما بعد ، فوق جردل ماء ، مستغلا وجود أحجار موضوعة بكيفية ملائمة فى مجراه . هذه النماذج ، والحجارة هى ضغوط ، وتقنية اللغة ، مثلها مثل سائر التقنيات تخضع لرقابة شديدة ، تتولاها ضروب من السلوكيات الكابحة . فإذا استطاع الطفل أن يشق طريقه وسط هذه المنزلقات المكونة من المحطورات . ومن الخيال . فلا بد أنه يتمتع بثقة كبيرة فى نفسه ، أو ربما بثقة أكبر فى فضيلة الكلام .

ثم ان الطفل ليس هو الوحيد الذى يكابد هذه الصعوبات ، بل انه يكابدها أقل مكابدة وعندنا كلنا مشكلات مع اللغة . أرى البعض يفضلون الصوت ، وآخرون يعرفون أن موهبة الكلام ليست الا عاملا مساعدا ، لذلك يستخدمونها بحرص وتقدير ، بكلمات ذات مقطع واحد ، وآخرون يعانون من كثرة البحث والتنقيب ، وآخرون أيضا يشعرون بالنشوة مع الكلام ، ويفرطون فى الثثرة الفاجرة . ونحن جميعا ، وبوجه عام نعانى من عدم كفاية مفردات اللغة . وثمة كلمات لا تعنى بالغرض المطلوب ، لأن المسئول عن ذلك هو إما جهلنا ، أو تكاسلنا ، أو فجوة فى ذاكرتنا : « قل ! اذن تلك الكلمة ! » . ونحن بالأحرى نقصر فى امكانيات اللغة ، فنستخدم أصابعنا . والكلمات التى تصلح لكل شئ . والاشارات المعبرة مقبولة فى اللغة الشائعة ، بكثير من التسامح . والأشخاص الأكثر تدقيقا يفضلون على هذه الكلمات والاشارات ، التورية أو عدم التعريف ، مما يستبدل بضعف اللغة عجزا لفظيا . وأحيانا تكون اللغة نفسها هى التى لا تعنى بالغرض : فأنا أبحث عن معادلة تلائم بين فكرى وتعبيرى فى المستقبل ، ويتبين لى أنه لا بد أن أتحايل على ذلك بطريق غير مباشر : ذلك أن « المعادلة الملائمة » التى لها « أسرة » صغيرة ، فقد فقدت « أباه » وهو « الفعل » المناظر لها . ان الملاءمة بين الاسم والموضوع وهو من الضرورات اللغوية ، ليس بشئ الى جانب الشكوك التى تثيرها الملاءمة بين الكلام والفكر . فالفكر لا امكانية له ليتبدى للشعور فى شكله الحقيقى . غير المفعل ، بل يجب أولا تحريره حتى يدخل فى وثب جاهز لا ينطبق بالمرّة على مقاسه . ان اختيار العبارة هو بمثابة وصف لجريمة قتل ، ولست أجد فى العبارة سوى مظهر لجثة كنت أريدتها بنية حية . وضرورة الاجابة بكلمة « نعم » أو « لا » التى يتعين على الانسان أحيانا أن يكتفى بها ، هى فى ذاتها ضلال عجيب . وأعلم أنني لا أرى فى ذلك الا وجهها من وجوه « المنشور البللورى » ، ولكنى أتصور نقاط الخطوط التى لم يدركها نظرى : فنقاط الفكر لا ينوب عنها شئ . يقال ان اللغة تضعف الفكر ، ومع ذلك فاللغة هى الوسيلة

الوحيدة التي نملكها لنفصح بها عن الفكر ، وتتعرف بها عليه ، وهي وسيلة شاقة غالية ، ومع ذلك فهي غير فعالة ، مثلها بعامة مثل العوقات (كالأمعة والمؤن) التي هي مع ذلك الوسيلة الوحيدة للسوقيات (أساليب نقل الجند وإيوائهم وتموينهم — المترجم) والمقال بتباطؤاته الكليّة ، وتقطيعاته الإليمة يسد آفاق الصور الأولى الخفية . ذلك أنه غير حقيقي أن الأدب ، بخلاف سائر الفنون ، ومهما قيل في هذا الشأن ، يستخدم مادة أولية : فهو لا يمكن أن يستخدم شيئا غير اللغة ، وهي بالفعل أداة . واللغة ليست كالحديد الذي يشكل بطرفه على السندان ، ولكنها هي السندان نفسه ، فهي إما أن تقبل على علاقتها أو ترفض ، ولكن الشاعر لا يمكنه أن يراها إلا على السندان . قد يقال إن عنده أفكارا وخيالا ، ولكن هذا مجرد كلام وكلمات . فالفكر الذي كان بمثابة بذور ، يتلوث ويفسر في ثنايا المقال . واعتبارا من مستوى معين ، يصير الالتزام أكثر من مجرد ضغط ، يصير كبتا ورقابة .

إن فكرة الكبت ، وفكرة اللانهاية فكرتان يتحملهما العقل بأكثر ما يكون من الملل ونفاد الصبر ، والخيال الذي يشكل دفاعنا المتقدم ضد حدودنا الخاصة ، يتمرد بطبيعة الحال على هذه التحديدات . ثم إن هذا الصراع هو الذي يثرى اللغات على الدوام . ويجب أن يستفيد الأدب من ذلك ، ولكنه يكافح تحت ضغط وقهر ، وفي ظروف قاسية ، ظروف اقتصاد الكفاف ، ولا بد له أن يقنع بالقليل ، وهو الذي لا يشبعه شيء ، ولا يزدهر إلا بمقاومته بشدة وعنف ضروب عجزه . وإذا ظن الشاعر أنه يعرف شيئا ، أو يحس بشيء ، فلا بد أن يكون لهذا الشيء اسم معروف لدى الكافة . وإذا كنا نعرف جيدا ما نريد قوله ، فكأننا عبرنا عنه في قرارة نفوسنا ، وفي ذلك الدرس الكبير الذي قال به « بوالو » Boileau : ولكن ما شأن الأشياء التي لا أعرفها جيدا ، أو التي تخطر بالكاد على بالي ؟ حقا ، إنها لا تستحق أن تقال . ولا بد أن يكون غنيا ذلك الذي يكف عما هو ممنوع عليه ، ولعلّي أتحمّل فاقتي إذا لم تكن متوقفة على القوانين التي فرضت على . واني أشعر برغبة شديدة في أن أقول ما أعرفه بالكاد ، ولو لأثبت لنفسى أن هذه الأشياء يمكن ، أو لا يمكن أن تقال . أعرف كتابا يقرّون بأنهم لا يعرفون ، حين يجلسون للكتابة أى طريق يسلكون ، ومن ثم فائس لديهم شيء يتصورونه ، كثيرا كان أم قليلا : وربما كانت لديهم الحرية في أن يندمّشوا قبل غيرهم ، إذا فرغوا من وصف ختام موضوعهم . وليس الموضوع في الأفكار هو الذي يصنع دائما قوة المقال الأدبي ، أو جماله ، أو فعاليتيه . فإن كان الأمر كذلك ، فإن نبذات كاملة من اللغة والأدب سوف تنهار . أما بوالو ، فإنه يعبر عن الأشياء بوضوح ، ويريد من الآخرين أن يعبروا عنها بالمثل ، لأنه يتصور الغموض والارتباك ، والعجز والغضب . لقد افتقدنا هذا الصفاء منذ زمن بعيد .

ومن الناحية الموضوعية ، فإن كونى لا أعرف كيف أوضح بالمقال ما اكتشف انى أشعر به ، لا يلقى خبرتي . فإن اشتغلت في مجال علمي ، فذلك يثبت أن

أمامى طريقا طويلا اجتازه ، وأنى سوف أسلم فى نهاية المطاف بخطئى أو بصوابى ، أما اذا اشتغلت بالأدب فان ذلك لا يدل على شيء . وقد يكون غموض تصوراتى رابحا من الوجبة الفنية اذا كان التغليف التقريبي (للتصورات) بقى بصورة ملائمة ما فيها من سحر بسيط . ومن جهة أخرى ، فان الجهل والبليدة لا يتعارضان مع الجمال ، وكثير من البداثيين رسموا أحسن مما أرسى . وعلى العكس من ذلك فان معلوماتهم التقنية الممتازة لم تسلم من أهاجى شابلان Chapelain أو قس اوبنيك P'abbé

d'Aubignac ، والرحالة الأوائل الذين رأوا وحيد القرن وصفوه بعد عودتهم بالأساليب البدائية فى لغتهم على أنه حصان له قرن على جبهته . وأتاحت البداة القطة التى يتسم بها هذا الوصف الأولى للخيال الجماعى أن ينمى - ولو فى نطاق مرئى خالص ، الرقة المحجول ، والالطاف البكرية عند « القارن » (حيوان أسطورى بجسم حصان ، كان الأقدمون يفترضون أن له قرنا وسط جبينه - المترجم) . وحيد القرن ليس به شيء من الجمال والفتنة ، ولكن الرحالة لم ينقلوا أيضا شيئا محسوسا ، وانما صورة تمحو اجمالا بشاعة الحيوان . وعلى هذا فان تعريفا أخرق يمكن - على غرار أعمال البداثيين - أن يضفى على الجمال المؤثر اسلوبا من النقاء البسيط . ولكن وددت أن أكون مستكشفا - مثل كريستوف كولومب ، لمثل هذا الخطأ الكبير . ويمكن على العكس من ذلك ، بسهولة وعن طريق الخيال المحط من شأن الجمال الموهوب أو نلريته . وربما لا يكون القصد أن نحسن التصور ، بل يكفى أن نتصور فحسب .

عندما كانت ابنتى صغيرة لا تعى شيئا فى الأحلام ، استيقظت ذات ليلة وهى تبكى ، ولم تعرف كيف تصف المنظر الذى تراه لها لأول مرة ، وكل ما استطاعت أن تقوله هو أن « النوم يتكلم » . ولم تكن هذه العبارة ملائمة : إذ استخدمت الطفلة دون أن تدرك الحيلة الشائعة باستخدام كلمات تحل محل العبارة المجهولة : « قل لى اسم هذا الشيء ! » فهى تستر جهلا بطريق الاستبدال . وهناك مع ذلك فرق كبير بين هذين الأسلوبين ذوى الطبيعة اللغوية . فبإزاء عجز بعض الألفاظ اللغوية ، يلجأ البعض الى تزيق مريح يمكن استخدامه بكيفية فعالة (أو غير فعالة) مرارا وتكرارا ، والبعض الآخر لا يلجأ الا الى الأحوال الصحيحة لمشكلته الحالية ، فيحلها بكيفية جامعة ومتعلقة منطقيا بالموضوع . لقد اخترعت (الطفلة) ، بالمعنى الحقيقى للكلمة عبارة ذات دلالة ، ولو أنها غير ملائمة . هذا التعبير له معنى فريد فى ذاته بحيث لا يمكن ترديده الا للتعبير عن شيء بذاته على أكثر تقدير . والطفلة تشير الى تجربة شخصية لا تستطيع أن تصفها بوضوح ، ولكنها تصورها وتعرفها بكيفية وقتية مرضية ، قياسا على خبراتها السابقة التى لا تشبه أية واحدة منها التجربة الحالية . وبالنسبة الى اللغة ، هناك من جهة تهرب الى الأمام ، ومن جهة أخرى رغبة فى التأثير . بعبارة أخرى ، تنتمى أولى هذه الحقائق الى علم اللغة ، فى حين تبدو الأخرى أنها تنظر ناحية الأدب .

هذه النظرة يهمن أن نتابعها . ليس الأمر أن الحقيقة تخرج من أفواه الأطفال ،

ولكننا نرى في الكثير جدا من الأحيان شعراء يعتبرهم الناس أطفالا كبارا . ونستعرض فنقول : ان هذا يتيح لنا ان تلقى نظرة على جانب آخر من المسألة لا يخلو من الصلة بالموضوع المركزي الذي يشغل اهتمامنا . لقد استخدمت منذ هنيهة اسلوبين شائعين للقول ، يتعلقان بالأطفال الصغار في تلك المرحلة الأولى البريئة من أعمارهم ، والتي تشبه كلا من الحقيقة العارية واللسان الذي يتكلم به الشعراء . هذه التعبيرات التقليدية القائمة على ما اتفق على تسميته بالحكمة الشعبية ، هل هي متساقطة ؟ انها تستخدم كثيرا في الدراسات الأدبية ، مع مصطلحات أخرى تثير دقتها وتطبيقها المسيحي في أبحاثنا الكثير من الشكوك . الشاعر والطفل ، السحر والشعر : هل يتسنى حقا حفظ هذه المقابلات التي تروق أحيانا لنا ، أم انها تنتمي الى المجموعة الكبيرة ، مجموعة النقد الانطباعي (التأثري) ؟ ونحن باستخدامنا هذه التعبيرات نسيء استخدام الكلمات للتستر على عجزنا عن رؤية الأشياء بوضوح . ولا بد ان فحصى أساليب السحر ، والادراك في مقتبل العمر كفيلا بالاجابة عن هذه الاسئلة .

نقول : « حلمت ، رأيت حلما ، شهدت مناها » . هذه العبارات تنتمي الى كلمات القبيلة : ولنا الحق في الاختيار بينها ، ولكننا لا نستطيع أن نقول شيئا غيرها . وقد نتساءل عما اذا كان من المفيد أن نبتكر كلمات جديدة لتعبر بها عما سبق لنا قوله : ان امتلاكنا لثلاثة تعبيرات متوازية هو في ذاته ترف : الا ان هذه الحالة تثبت أيضا انه في الامكان التعبير عن الشيء نفسه بصور مختلفة . ومع ذلك اذا عن لي أن أقول : « حدثني المنام في الليلة السابقة » ، فانه يبدو لحاظي أنني لم أستخدم أسلوبا مختلفا عن الأساليب الأخرى . هذه العبارة لا تندرج في نفس السجل ، ولا يكون لها نفس الوضع في داخل القبيلة ، واذا كنت قد قلتها فانا واثق من أنها تصدم مسامع بعض الناس ، صدمة على الأرجح غير سارة (وهي ليست خطيرة ، ولكنها رديئة) في وسط معين ، كما في اللغة العامية :

هناك حقا أناس يمارسون التحدث بلغة متكلفة (متحذلة) ، ولهم سمة متميزة ، مثلهم مثل الفراشات في خزانة الزجاجية . وفي رأيي أنني اذا قلت عبارتي هذه في سيارة عمومية (أتوبيس) لشخص ما فاني أتوقع أن ينظر الى شزرا ، ويبادر بحكاية هذه الواقعة لأصدقائنا ، ويضيف اليها تعليقات بشأن الهيئة التي كنت أبدو بها في تلك اللحظة . فاذا تسنى لي ، على العكس من ذلك أن أشع هذه العبارة في مقطوعة شعرية صغيرة من نظمي ، فلن أقول ان هذا سوف يحيلني للفور شاعرا ، ولكنني لن أستاذ من ذلك : « والنوم تحدث عن ظلال الماضي ، حديث منامة أشد اظلاما من الليل » : وسوف أجتهد في أن أستخدم هذه العبارة في موضع ما .

هناك اذن بين الاستخدامين لبسأن واحد فرق من حيث النوع ، يأتي من السياقة نفسه : فقد يكون للعبارة تبعا للبيئة القيمة « أ » أو القيمة « ب » . ولكي نفهم من أين ياتي الاستنكار « أ » ، أو كيف استحققت الثناء « ب » لا يسعني الا أن أستعين

بالبیان الرصین الذی یبقی علی حالته التی أعلنت عنها ، والذی یتجلی بملاساته اکثر مما یتجلی بقیمته الداخلية . وإذا تنازل صديقي فی السیارة العمومية وأجابنی عما قلت ، فانی أعتقد أنه سوف یفعل ذلك بألفاظ من قبیل الترهات ، وربما التوافه ، وله الحق فی ذلك ، لأننا نعرف نحن الاثنین ان النوم لا یتکلم ، أو ان هذا أقل ما یفعله . وعلى ذلك فان بیانی هذا لا یدو فقط کاذبا ، ولكنه کاذب بالفعل . ومع ذلك فنحن یا صديقي العزیز قد شهدنا معا « ما کبت » . هل تذكر عبارة : « ما کبت یقتل النوم » ؟ الا یدو لی ان هذه العبارة لیست کاذبة ؟ أجل ، ولكن الأمر هنا یختلف . ولم یختلف ؟ الا انه شکسیر ، أم لأنه ما کبت ؟ الأرجح لأن الاثنین یتکالمات بلغة مختلفة ، یصبح فیها الأمر حقیقیا . أستخلص من ذلك أن ما هو حقیقی فی «ب» یدو کاذبا بالنسبة الی « ا » : وليس الخطأ فیما أقول ، لأننی أقول الشئ نفسه ، ولكن الخطأ فیما یریدون هم أن یفهموه .

والواقع ان الصواب کله فی جانب « ا » . وهنا یدو بیانی مخالفا للصواب ، ویقال أيضا انه لا معقول : والأمران سیان ، ولكن هذا یضعنا علی مستوى مختلف . لا حاجة الی اللف والدوران طویلا حول المسألة ، فکلنا نعلم منذ زمن بعيد ان الأدب لا معقول . وأنی لأود أن یعطینی « لا معقولی » هذا أسبابه وقواعده ان کان له منها شئ : ذلك لأنی لست متاکدا من أن یتكون فضولی معقولا . ومع ذلك فان كنت قادرا علی أن أصطنع خطابا غیر معقول — مع التسليم بصحة کل ما تقدم ذكره — فانه یدو لی أنه لا بد أن أقول کیف یتسنى لی ذلك .

« النوم یتکلم » مثال للکلام غیر معقول . هذا الکلام کما رأینا ، مهما کان غیر معقول فانه مع ذلك غیر مضلل ، لأنه یتکشف فی الواقع عما یقوله لنا بأسلوب أقل صحة . والحقیقة لا تنکر ولا تتوارى فی معطياتها الصحيحة . فقط ، الحلم الذی تصفه لنا اللغة الشائعة علی أنه نشاط سلبي ، أو حالة ، أو أمر مختلق یتبدى هنا بمثابة وجود فعلی ، وحركة . والسید جوردان قد ابتکر دون أن یدری اسنعاره ، وعرض علینا تجسيدا ، بل یکاد یؤلف تشخيصا . ومهما کان الأمر ، فان هذا البیان لا ینبذ علی أنه تمریف أو وصف ، وإنما بمثابة صورة بلاغیة بسیطة . والصورة البلاغیة ، بمفاهیمها الوجدانیة تفقد من الدقة والوضوح ما تکسبه من حیویة : وهذی هی العلامة المیزة للفکر السحری (لیفی — برول) Lévy-Bruhl . وكما فی العمل السحری الذی یفترض کشفه ، فانی لست فی حاجة ، أو لیس عندی الامکانیة لأن اتحقق من التفاصيل لأحصل علی المعرفة المباشرة لما أشعر بأنه حقیقة واقعة . ان منطق الشاعر ، وفکر الفنان البدائی هما أداة تحليلیة رديئة ، ولكنهما اقتراح بالانتماء ، موحى به بمهارة ، مثلاً یحدث فی مجال السیاسه . وتبدأ العقلانیة فی اللحظة التی یحید فیها انتباهی من المضمون المكشوف عنه الی الشئ الذی یحويه . والذی لا یتكون الاستخدام اللغوی أو السیمی وثیق الصلة به . اننی لا أرى نفسی

فى المرأة ، أو لا أراها جيدا إذا جعلت أفحص نوتوات الاطار ، أو أنى كما يقال .
لا أرى الغاية جيدا إذا رحت أمعن النظر فى الأشجار .

وعلى ذلك فإن الكلام غير المعقول يعبر عن حقائق أقوى ، ولكنها أقل قابلية
للتصدى من الحقائق التى يعرضها عالم الأشياء (الواقعية) : فهو كالصور البلاغية
التي يستخدمها ، أو السحر الذى يشترك فيه ، يتطلب لكي يصل إلى غايته استسلاماً
ونقّة . فالشعر لا سلطان له على القارئ الذى لا يتقبله . فلا يكون بذلك من القراء :
مثله مثل المؤمن الذى يتحدث عنه شانفور Champfort ، والذى لا يبكي للموعظة لأنه
ينتمى إلى أبرشية أخرى . فلماذا أراد الشاعر أن يتحمل هذه المشقة الإضافية ؟ يرى
البعض أن ذلك بسبب كسله الفطرى . وثمة خطأ شائع ومألوف يقول إن لغة الشعر
هى أبسط لغة : فالشاعر يطيب له أن يحكى ترهات بدلا أن يكرس نفسه لأشياء
« جدية » . وعلى العكس من ذلك يعتقد آخرون أن لغة العقل التى تحدد معاملها بدقة ،
ومن ثم فهى محدودة ، تكون أكثر بساطة ، وأقرب إلى المادرك (١) . بريتون (A Breton)
ولقد رأينا على أية حال أنها أكثر فقرا . ومهما كان الأمر ، فهناك سوء فهم :
فالمستويان اللغويان ليسا متناظرين ، على الأقل من حيث دعامتھما اللغوية فى
الامكان المقارنة بين أسعار التكلفة ، أو سرعة طيران طائرتين ، إلا أنه يبدو من العبث
المقارنة بين عدد الأماكن فى طائرة ركاب ، وبين قوة نيران طائرة مطاردة . وعلى
ذلك فالمشكلة قد عرضت بصورة رديئة ، وبالأخص إذا سلمنا بأن اللغة اللا عقلانية
ليست ثمرة اختيار ، ولكنها ضرورة جامدة .

إن اللا معقولة الجوهرية للمقال الأدبى مقدرة ضمنا فى الغرض الذى يجعل
الالهام مستولا عن الإبداع الشعري ، ويسلم الجميع بهذا ، بشكل أو بآخر ،
وبأساليب عديدة مختلفة . وهنا أيضا مصادرة على المطلوب : إذ لما كانت وظيفة
الالهام متصورة بطريقة مختلفة ، فإن غموض المسألة يتضمن حلولاً عديدة ، أو
لا يتضمن أى حل . هل الالهام يجعل من الشاعر صوتاً ينادى ، أو سبوا ينقل
الحركة ، أو محراباً ، أو مخبراً مقدساً ؟ لا سبيل عندئذ إلا ترك الموضوع ، اللهم
إلا إذا أريد شرح ما لا يتسنى شرحه . هل المقصود ببساطة هو المصدر الأول للمقال
(المحرك الأول) الذى يثير الخيال ، ويحفز الكلام ؟ الالهام حينئذ هو مجرد حافظ ،
حتى بفرض أنه متجانس مع ضروب سرية من الكياسة والتسهيلات . وربما لا يكون
هذا سوى قدرة زائدة ، أو سرعة ، أو اجمالية الأفكار أو الصور أو الاحاسيس المتداعية ،
يعقبها استتراف للقيم الفريدة ، كما فى حالة لبونارد Léonard لبول فاليرى

Paul Valéry

ويبدو مع ذلك أن إيهاما بالسمو قد أثر فى هذا التفسير الأخير ، الذى يميل بنوع
ما ، وعلى الرغم منه إلى اعتبار الشعر بمثابة نتاج معطى أو مقترح .

وترجع الصعوبات فى الكثير من الأحيان الى اختلاط المصطلحات التى نستخدمها .
ولسنا نميز بين المقال اللغوى والمقال الأدبى ، أو لعلنا نميز بينهما أكثر مما ينبغى .
وليس من شك فى أنه لا جدوى من افتراض وجود فروق فى الرسالة : فأحدهما
يعبر عما هو كائن ، والثانى عما ليس بكائن ويعتبر أنه كائن . وكان من الطبيعى
أن هذه الغاية الجديدة تغير معنى المقال اللغوى تبعاً لتغير ظروفه لكى توائم بين
الأداة القديمة والحاجات الجديدة . وقد استسلم المقال اللغوى لهذا التحول ، بحيث
أصبح فى ختام سلسلة طويلة من التجارب المتكررة فى جو من الاضطراب ، أصبح
على ما هو عليه الآن ، دون أن ينتبه أى انسان الى الطريق الذى سلكه . ومع ذلك
يمكن التعرف فى هذه المسيرة الطويلة صوب هذا الهدف الذى لم يقربه أحد ، أو
لم يتصد له ، على رواسب لا معقولة ناتجة من ذكريات قديمة تكفى لتبريرها .
ومناهجية خاصة بها ، وصقوة هى فى الوقت ذاته التزام . وقد أسند فالبرى الى
الشاعر دوراً معقداً يتمثل فى « المنبع » ، والمهندس ، والقسر . وتشكل هذه الشروط
الثلاثة نوعية المقال المعقد . واني أميز (والنتيجة واحدة ، مهما كانت الأسماء التى
يتبدى لنا أن نطلقها عليها) بين « المنبع » الذى هو على التوالى ويشيد ، ويعرف
أدواته أحسن من تحكمه فى أفكاره . مستخدماً طريقته ، وهى فى الحقيقة ذكريات
أو حنين الى المنبع ، والقسر الذى يؤثر منهجياً فى حرفة الشاعر باعتباره مؤلفاً للشعر .



وموضوع الأدب ، باعتباره ضرباً من ضرب التسلية هو استهلاك موضوع متاح .
بعبارة أخرى ، المطلوب من الأدب أن يملأ فراغاً ، ويمكن القول بصدق انه يستجيب
لحاجة ، اذا لم يكن الخوف من الفراغ تعبيراً لاطائل تحته . ونحن نعرف أن هناك
وسائل أخرى للتسلية ، أقرب مثلاً ، وأقوى فعالية ويمكن القول انها أكثر تسلية .
وعلى ذلك فالمقصود هنا هو الاختيار الذى لا يخضع لعامل الصدفة : فالقراءة Lire
تفترض تفضيلاً ، مثلها فى ذلك مثل الاختيار Alain . هذا الاختيار ، كما فى كل
ضروب التسلية لا يعين الا نوع النشاط المختار ، ومع ذلك فهو يتضمن حتماً معرفة
قواعد اللعبة مع تقبلها .

وما يصدق على المؤلف يصدق بالمثل على القارئ ، فالاثنان يقبلان على الفور
الأوضاع المقررة سلفاً . والقارئ على سبيل المثال يوافق على التخلي عن بعض
المعايير الموضوعية ، كبدء التماثل ، والحاجة الى المواءمة بين العلامات والأشياء .
هذه المبادئ لم يفكر فيها القارئ تفكيراً حقيقياً ، وهو مع ذلك يطبقها فى حياته
بكل بساطة ، ويمكن القول بأنه فى الواقع يجهلها ، ولعل من الأيسر له حين يقرأ
أن يتظاهر بأنه يجهلها . وعلى أية حال فإنه يسره أن يتظاهر ، لأن ذلك يساعده
فى مشروعه : فهو لا يبحث فيها يقرأ عن واقع الأمور ، ولكنه يبحث عن حقيقة

الأشياء ، ويتوصل الى هذه الحقيقة العميقة بطرق شتى ، ويتنوع برسالة تتكون من تصاوير شاذة شذوذا فاحشا ، وهي محسوسة بطبيعتها ، طبيعة الصور ، ومجردة بسبب العلامات التي تستثيرها . وهو يعرف أنه لن يكتشف أشياء أو مفاهيم بحثة ، ولكن صورا ورموزا تنتمي الى عالم مصطنع وملون (بالوان قوس قزح) . وهو يتعهد بالاستماع باخلاص لكلام لعله لا ينتظر منه سوى حزن أو إثارة ، ويقبل أن يسمى البعض معاملة اللغة ، وأن يقدموا له حديثا مقننا ، يتبين في الكثير من الأحيان أن حل الغازه عمل شاق وغير محقق . وعلى ذلك فهو يسلم بأشياء كثيرة ، ويقدم تنازلات لا يشعر بها الا بشيء من الغموض : تنازلات تبدو على العكس من ذلك شديدة الوضوح في نظر أولئك الذين لا يشتركون فيها ، وهم الأغلبية . يقال بعمامة انه في الامكان صنع « العجة » دون كسر البيض : والقارئ يعرف أنه لا يمكن تأليف أدب جيد دون كسر بعض الكلمات ، ومن ثم فهو يتقبل ذلك عن طيب خاطر ، وهو ليس مخطئا في ذلك : فأحسن ما في الكلام ما هو « تحت القوقعة » .

هناك ما هو أحسن من ذلك ، لأن ما يتركه القارئ انما يتركه عن طيب خاطر ، قد يصل به الى درجة الورع . والقراءة بكيفية أخرى ، انما هي مجهود ضائع ، أو خشوع وتامل وسط العواصف : ذلك لأنه يجب ، مهما كانت الظروف أن يشعر القارئ بأنه على استعداد للقراءة . والقارئ الحقيقي به « بعض طابع الانسان الورع » (الان Alain) و « حلاوة القراءة » شرط لا غنى عنه للاستمتاع بها (باشلار Bachelard) ، وكان كل القراء السابقين يعرفون ذلك ، ويمارسون هذا النوع من العبادة : فبتروك Petronque مات ورأسه يميل فوق النص الذي فك رموزه على ضوء شمعته ، ومكيافيلي Mackiavil كان يرتدى أجمل ثيابه ليقرا الكلاسيات اللاتينية ، ورونسار Ronsard كان يخلق بابه ثلاثة أيام ليعيد قراءة الالباذة . ونحن أكثر من هؤلاء عجلة من أمرنا ، وأقل منهم توقيرا ، وأكثر شراهة للأطباق الصغيرة المتنوعة من الطعام اللصم اللذيذ : لذلك فلسنا مطالبين بأن نكون في حالة خشوع ، مسبوقه باغتسال (وضوء) ، ولكن على الأقل ذلك الخشوع الطيف ، خشوع راهبات « سان فرنسوا دوسال » (الساليزيات) الذي يقتصر على قبول صادق مسبق . والقارئ في حاجة الى ذلك : فمن ذا الذي يستطيع ان يقرأ مؤلفات كبار الكتاب القدامى ، دون أن يأخذ على نفسه عهدا بأن يستمتع بها ؟

وبالنسبة اليينا ، أصبح العمل الأدبي مألوفنا لنا ، وضعف توقيرنا له . ومع ذلك فالقارئ الذي يستقر على كرسيه ، حتى ولو كان مرتديا سترته العادية أو « بيجامته » ، وجعل يطالع وهو مستلق على فراشه ، فانه يسلك سلوك ماكيافيلي . ولا شك أنه لا يشعر بأنه في انتظار حضور ملاك مجنح ، ولكن القراءة يجب أن تسبقها المتعة بها ، وبذلك ينسى القارئ ضوضاء العالم الخارجي ، ودقات ساعة

الحافظ ، وذراعه الذى يتخدر ، ولا يرى النافذة المفتوحة ، أو الحروف المطبوعة .
التي تتتابع فى خفاء . وهو يتفحص فى قرارة نفسه علامات لا ينيه لها ، تتقاطع
ونتشابك ، وتغطيه أخيرا صورة للعالم . وتتجلى له بأعجوبة قريبة نائية ، أو ربما
يخطر له فقط فكرة عن قرية . بها منزل مطلى بالجير ، ولم يكن أحد قد قال له انه
مطلى بالجير . وثمة « الأيدالجو » (اسباني من طبقة النبلاء الدنيا - المترجم) يفوص
مثله فى مقعد خيالى ليقطف من كتاب نصفى صورا لأماكن أكثر بعدا واختلاطا ،
ولا شيء من كل هذا موجود بالفعل . ترى من يهتم بهذه الترهات ؟ لا بد أن يكون
الانسان مخدرا حتى يؤمن بسحر المقال الأدبى .

ومع ذلك فكثيرون هم القراء الذين يقبلون أن يتنازلوا عن عقولهم نظير طبق
من عدس خيالى . وهناك من يخالف الواقع ، فيظن أن الكلمات الجامدة يمكن أن
تؤثر فى الحقيقة الواقعة ، وأن المقال المكتوب الصامت يتكلم بصوت أقوى من صوت
جاره . وهكذا يصبح البيان بمثابة الشجرة التى يزورها الاله ، والظل الظليل الذى
نشب فيه « المانا » (فى الأريان البدائية ، قوة خفية ، هى فى رأى علماء الاجتماع
أصل فكرة السبب - المترجم) : نحن جميعا كذلك . وربما ينبغى أن نرى فى ذلك
الوسيلة الوحيدة لكى يحتمل بعضنا بعضا ، وتتجاوب ، ونحل مشاكل تلك « الآلة
الانطوائية » عند الناس (كانط Kant التى تدفعنا الى البحث عن أنفسنا ، والتعرف
عليها من خلال الآخرين ، والتعرف فى الوقت نفسه على الآخرين من خلال أنفسنا .
هذه المعرفة هى أسرع أنواع المعرفة كلها ، وأصحها ، وأشملها . وقد أبان فلوبر
Flaubert أن المرأة المرسومة هى مجرد امرأة ، فى حين أن المرأة المذكورة بالقول
تمثل النساء كلهن : وهذا أكثر مما كان يطلبه كاليجولا Caligula نفسه . ونحن
نمك تحت أقدامنا هذا العالم الأوسع من عالمنا ، ولكن لا بد من ولوجه من خلال
الباب الضيق ، باب القبول المسبق . والصور العقلية لا تظهر واضحة الا على قاعدة
من الثقة ، التى هى صورة مصغرة من الايمان . وإذا كان دانتى قد استرشد بفيرجيل ،
فذلك بالأخص لأن فيرجيل كان ساحرا .

★ ★ ★

من وجهة نظر المؤلف ، يتعلق الالتزام بالكيفية والعلة لما يختاره ، ويشتمل
المضمون العقلى لما لديه ، وأمامه كل الفرص المتاحة لكى يستوعب عددا وبشفاية
آخر غايات فنه . الهدف موضوع مرغوب فيه ، والشاعر يعرف بلا شك ما يريد ،
ولكن الأمر لا يتعلق بموضوع ، لأن الموضوع لا وجود له الا فى اللحظة التى تتحقق
فيها الرغبة . والهدف الذى يتغيا ، وربما الهدف الذى يلاحقه ، ليس الا رغبة فى
شيء . ومع ذلك فالتصديق لشيء فى المستقبل هو بالفعل مصدر للاضطرابات .

ويؤدى بنا الموضوع الى الحقائق الملموسة للعالم الذى يقال انه موضوعى ، ومن ثم يبدو فن الكاتب انه يستجيب لتعريف فنون التصوير كلها . وفى أعماق الفن يفكر الانسان دألهما فى الطبيعة الأم . ولسنا نتبين أن الاعماق السحرية ، أو على الأقل العادات غير الطبيعية المقال الأدبى لا تذلل ، من طفرة الى أخرى على أقصر طريق الوصول الى الموضوع الواقعى أو الحقيقى للأدب . ومنذ زمن بعيد جدا ، حين كانت الطبيعة أول مفاجأة ، ومصدر كل الأسرار الغامضة ، أجرى الحس النقدى اختياره ، ونحن نؤمن دائما بالطبيعة ، فى الوقت نفسه الذى نعرىها فيه .

ويعتبر الأدب أيضا محاولة من أجل « تثبيت ما هو غير مستقر » (فاليرى) . هذا التناقض لا يجد قبولا بسهولة ، فمن جهة ، كان فاليرى قد حاول أن ينشئ فنا فكريا ، ومارس هذا الفن الذى يمحس المسائل الجائزة ، ثم مضى بنا مناطق مباشرة ، وموضوعات عرضة للزوال ، ومن جهة أخرى ، أثبت هو نفسه أن الأدب ليس تثبيتا للأشياء . ليس الأمر إذن أنه يعتبر الشعر بمثابة « مشروع لتوليد الحرارة المنخفضة » (أو للتجميد) . ولنا أن نرى فى هذه المفاهيم « وضاما » كلاسيا محترما (الوضام : خاصة تتميز بها بعض المشاعر التى يستمر انفعالها برهة من الزمن بعد زوال السبب الباعث - المترجم) . وكل النقاد ، من أفلاطون الى عصر النهضة ، ومن بوالو الى ليسنج Lessing جعلوا من الأدب فنا يحاكي الطبيعة . ولا مجال هنا لمناقشة آراء أفلاطون أو ليسنج : ومع ذلك فهناك محاولة لتمييز « استدلال أساسى زائف » فى شفافية ونقاء ، وبفضل هذا التمييز يتحول ما كان أسلوبا فيصير غاية ، وحقيقة مطلقة .

كانت محاكاة الطبيعة ، وفى المرتبة الثانية محاكاة النماذج الكبرى تعتبر دائما المدرسة البدائية للأدب ، ولم تزل كذلك : البرهان على ذلك فاليرى الذى يبدو أنه لم يزل يؤمن بذلك ، ومع كل النقاد . انها حقيقة ثابتة لا تقبل الجدل ، ولا تنين الدهش . فالشاعر يتكلم « بالطبيعة » بأسلوب شبيه بأسلوبنا ، ويحدثنا عن أشياء تهمنا « فى الواقع » ، ويطرأ على حديثه بعض الالتباس ، بالإضافة الى قصور الكلمات . فالطبيعة أولا هي مدرسة بدائية : وحتى اذا بدأنا من المقدمة المنطقية ، التى تقول ان المدارس كلها حسنة ، فربما من المفيد الا نخط من شأن هذه المدرسة ، بل نضعها فى مكانها المناسب . ونحن نقصد هذه المدرسة لأنه لا توجد مدرسة غيرها . هذه المدرسة عمرها ثلاثة آلاف سنة ، وقد أثبتت قيمتها ، ومع ذلك فكل تعليم لا يد أن ينتهى حينما يصير التلميذ القديم استاذ قديرا . انها مدرسة شبيهة بالسجن ، تعلم الكثير ، ولكنها لا تساعد الا قليلا ، وقواعدها فعالة يسهل حفظها : فالقافية المكسورة تظل أبدا قافية مكسورة ، وفى وسع الجميع أن يؤلفوا مقارنة أو مفاجأة . ومن الصدفة أن أهم ما فى المدرسة موجود فى القواعد التى تعرف من قبل استخدامها ، الأمر الذى يحفظ الأدب مشدودا الى عربة الفنون التشكيلية .

ومن السهل أن نلاحظ أن المقال الأدبي يقدم مع ذلك أشياء حاضرة ، فثله في ذلك مثل التصوير . وعند الكلاسيين رغبة أكيدة في تصوير أشكال معينة ، وأشياء حاضرة محسوسة ، وكان المعتقد اعتبارا من الرومانسية التعرف على تلك الرغبة في تثبيت فكر « هرقليطس » غير المستقر ، الذي تحدث عنه فاليري . وثمة اهتمامات وتحيرات متراكمة ، وأساليب ، وروح منافسة غير مفهومة على حقيقتها ، أو محاولات للتبسيط يمكن أن ترشد الكاتب الى مراحل محددة بنوع ما في فن الوصف ، ومن المستساغ أن يستفيد عندئذ من خبرات الفنون التشكيلية . الا أن تلك طرائق لا يجوز خلطها بالأهداف .

ويتوقف كل نقل من الطبيعة أو من سائر الفنون التصويرية على عامل الصدفة . وما يقرره المقال الأدبي لا يكون قد تقرر قبلا في جهة أخرى ، ويكفي هذا لتجنب كل خلط لاحق بفكرة الاستنساخ . والمقال الأدبي على كل الدرجات جديد حتما لأنه عمل مبتكر . ونحن نعرف ذلك من قبل ، وهذا ما نضمرة حين نؤكد أن المقال الأدبي لا سند له . وبداية المقال الأدبي ونهايته يتعلقان بالفراغ ، كالنجوم ، والقصيدة الشعرية لا تعتمد الا على نفسها ، فهي « غول » الارض (حيوان أسطوري ، اعتقد القدامى أن نظراته قاتلة - المترجم) الأبدى الذي يتفكك كلما كبر حجمه ، واتضحت معالنه ، ولي في هذا الأمر بعض الشيء ، وربما شيء كثير ، ذلك لأنني أنا الذي أطلب متعة الانخداع . الا أن الشاعر لم يعدني بشيء آخر : ترى ما هي القوة التي تساند أحاديثه الحادعة ؟ قد يقال انه يعتبر نفسه الاله الذي خلق العالم حين نطق بالكلمة الأولى . فهل للكلمات إذن تلك القدرة ؟ .

★ ★ ★

حقا ، لم يزل لها تلك القدرة ، فقد عرفت أشياء لم نعد نتذكرها ، وتجرب في ذاكرتها أشكالا ساكنة ، وتحمل في رنينها المجهود لقاح آلاف السنين الماضية التي تكون فيها الفهم والادراك . وليس في هذا مجرد تصاوير بسيطة . لقد ميز ج. ل. أوستن J. L. Austin في كتابه : (كيف يؤدي الأعمال بالكلمات ، ١٩٦٢) تمييزا دقيقا (لأول مرة ، ان لم أكن مخطئا) بين البيانات الوصفية (وأعتقد أنه يحسن بالأولى أن نقول انها اخبارية أو اسنادية) ، والبيانات الادائية التي تشكل بذاتها عملا ، وعملية خلاقة . فحين أقول « السماء تمطر » ، فانا أصف حالة موجودة وجودا موضوعيا ، سواء قلت قولي هذا أو لم أقله ، ولا فائدة للكلمات الا أنها تثبت حالة أو تبلغ نبأ . وحين أقول « أقسم ... » ، فانا بقولي هذا وحده أغدو شخصا غير الشخص الذي كنته ، شخصا أقسم اليمين ، ومن ثم خلقت حدثا جديدا لم تحدثه الحقائق الموجودة من قبل ، وصار حقيقة أخرى بمقتضى الكلمات المنطوقة . اننا جميعا نعرف هذا الاسلوب اللغوي الادائي ، ونستطيع استخدامه عند اللزوم دون أن نأخذ في

اعتبارنا الثقة التي نوليها لقدرة هذه الكلمات . وفي هذا تكمن كل القوة الجبرية للصيغ السحرية المقدسة . لابد أن يقول أحدهم لشخصين « أزوجكما » لكى يتحولا الى زوج ووزجة . فإذا حرر البعض شهادة بهذه الواقعة ، أو دونها فى سجل ، فإن واقعة الزواج لا تثبت مع ذلك الا بالكلمات التي تم النطق بها فى هذا الخصوص : فإقرار واقعة جديدة أو الاعتراف بها لا يتم أى منهما الا « فيما بعد » ، وبخاصة لاثبات ما سبق قوله ، أى اثبات الواقعة .

وفى المستطاع ، بل من الواجب التعليق على ذلك . يتبين لنا سريعا أن الكلمات لا تخلق الأشياء ، ولكنها تخلق وقائع : ولكنى لم أقل أن الأدب شيء من الأشياء . ويمكن ابداء تحفظات بشأن القيمة المطلقة للملاحظة ، وواقعية الأحداث المنظورة . وإذا كان صحيحا أنه يمكن تزويج شخص بصيغة ينطق بها ، فإن ذلك ليس مباحا لأى انسان ، أو فى كل الظروف ، فالصينغ التي من هذا القبيل تفترض بعمامة وجودا آخر ، وجود الله ، أو القانون ، أو الضمير ، وهى سلطات جبرية يترفعها ، تعطى نفسها الحق فى أن تعتبر حقيقة واقعة ما ليس الا فكرة خيالية . ان العقول الكبيرة دائما على صواب : ولكن المطلوب اقامة الدليل عليها . انى اسلم بصحة كل هذه الملاحظات ، خاصة وأنه يمكن تطبيقها كما هى على أحوال المقال الأدبى .

الكاهن الذى يتولى المراسيم الدينية ، والزوجان لا ينشئان واقعة الزواج الجديدة بمقتضى سلطة يتمتعان بها : فهما لا يستطيعان شيئا خارج الأحوال المقررة والكلمات الواجب النطق بها . اما الشروط فأتى أرددها فحسب ، فكلنا يعرفها من قبل : اذ يجب أن يؤمن الزوجان بها يفعلانه ، أو على الأقل يوافقان على فعله ، ولا يستلزم هذا الايمان بالله ، أو احترام القانون ، أو تصانغ الغير ، واختلاجاته ، وهى أمور قد توجد أو لا توجد ، وانما يتطلب ذلك الموافقة السابقة ، ونوعا من الامتثال الوقتى لقواعد هذا النظام . ويجب أن تكون هناك قوة أضفتها السلطة العليا على الكلمات ، وهى إحدى السلطات الثلاث السابق ذكرها ، ويترتب على ذلك - حتى ولو لم يؤمن أصحاب الشأن (بالسلطة العليا) - أن يجرى العمل على مستويين فى آن واحد : مستوى الحقائق الحاضرة (مادام أصحاب الشأن حاضرين) ، ومستوى الأوامر الصادرة من أعلى ، والتي تتكون فى غياب المتكلم . وتتوقف انجازية البيان بنوع خاص على ايمان أصحاب الشأن ، لأن هذا الايمان هو الذى يحول وضعهم الى التزام . ومن يتزوج يندو زوجا بناء على موافقته وحدها . والكلام فى ذاته ليس ناجزا ولا قاسرا ، ويكفى الاعتقاد بأنه كذلك فى اللحظة الوجيزة التي يقال فيها ، أو يكفى على الأقل الموافقة على النطق به .

والكلمات أقوى انجازا كلما كان الايمان الذى يتلقاها أضعف . والانجازية الكلية من خصص حالة البراءة (أو السذاجة) : فالكلمات ، بالنسبة الى كلبى لا يمكن أن تكون سوى كلمات سحرية وأدائية . وأرى أنه ليس ثمة ما يمنعه من تفهم علاقة السببية بين عبارة « سناكل » وبين ظهور طبق الطعام . والكلام عنده ينتج أشياء

مبسدة ، بشرط أن يعي مضمون الإشارة المتوقعة ؟ والاختلال الذي قد يحدث بين العبارة المنطوقة أو الإشارة وبين الأثر المفترض يثير قلقه كما يثيره اضطراب يحدث في الطبيعة . وإن قلت له « سنأكل غدا » فإنه لا يكثر لهذا القول ، لأن فكرة الإنجاز المشروط لا تخطر حتما على باله . والكلمات بالنسبة للأطفال تثبت أيضا وجود الأشياء التي يدركونها ضمنا . والطفل ، لأنه يعرف « بابا نويل » أو الغول (الذي يفزع الأطفال) أو الذئب المتوحش ، فإنه يحولها الى كائنات مبهمه ، لا تدركها الحواس ، ولكنه يتمكن أحيانا من تصورها . ولأنه قيل مرارا ان جاك الصغير سوف يحطم الجرة ، فإنه يحطمها في النهاية .

وبفضل الكلمات ، يبدو الخيال أحيانا وكأنه ناجز ، ولا يمكن أن يكون غير ذلك ، لأن الخيال ليس له مادة ، ان لم يعبر عنه من خلال المقال ، حتى ولو كان هذا المقال في داخل النفس . والخيال البدائي يميز بين الحلم وبين الواقع الذي له معنى مادي محسوس ، على عكس مفهومنا الحاضر . فالحلم ، بالنسبة للخيال البدائي حقيقي . وأبلغ دلالة . ونجد بسهولة أمثلة لذلك (كايوا Caillou) . فإذا رأى رجل بدائي فيما يراه النائم أن امرأة تخونه ، أو أن أعز أصدقائه يدبر موته ، فإن ذلك لابد أن يكون عنده حقيقيا ، حقيقة مطلقة . فإذا تصدى لهذه الرؤيا بأن قتل المجرم المفترض ، فإن ذلك لا يمكن أن يكون الا لأنه حكى لنفسه الحلم الذي لا يتحقق في غيبة الكلمات .

في القانون الروماني ، كانت اللغة تعتبر ذات أثر منتج ، شأنها شأن القانون الوضعي ، وتشكل في بعض الحالات عقوبة كافية ، مثلها مثل اللعنة في التصور الشعبي . أكثر من ذلك أن هذه العقوبة كانت تعتبر قابلة للتعديل حتى تتوافق مع الظروف الجديدة ، وعلى سبيل المثال يعلق أثرها إذا أقر المذنب بجريمته وأبدى توبته . والروائيون المحدثون أكثر خجلا من رجال القانون القدامى ، ولا يعفى هذا أنهم يجهلون المشكلة . وحين يفسر « دون كيخوت » على طريقته الحقيقية الواقعية تفسيراً منحرفاً ، لا يفوته أن يوضح آراءه بأحاديث ، كأنها تؤكد نظريته المتذبذبة . والجندي مؤلف كتاب pronun-ciamiento يعتبر انه يكفي لإقرار واقعه الجديدة أن يكثر من الأحاديث والتصريحات ، (Ortega Y Gasset)

هؤلاء الروائيون أشد خبثا في بعض الأحيان ، ولم يقل أحد انهم يؤمنون بصحة وقائعهم ، وهم يعرفون أن الوهم والخيال ، في أسلوبهم مصدران من مصادر الحقيقة . وليس أحسن ساحر هو الذي يقطع امرأة اربا اربا ، ولكنه هو الذي ينجح في أن يجعلني أصدق ذلك . والساحر ، والرئيس الديني لا يهمهما كثيرا ألا أصدقهما بالفعل ، وهذا الرأي مع الأسف شبيه بوجهة نظر الكاتب .

منذ قديم الأزل ، والحديث يجرى عن صلة القريبى بين الساحر والشاعر . وقد رأينا كلنا العزائم ، والتعاويد ، والرقى ، ومفاتيح السحر ، وكل ذلك الاسلوب البلغوى الذى يقال انه تقنى ، والملائم كل الملائمة ليقول الانسان ما يراه فى الشعر ، حين لا يرى فيه شيئا . ولنا أن نتساءل ما اذا كان فى الامكان أن نتحدث بجدية عن هذه المسائل ونبحث عن وضعنا فيها بعد انقضاء الفى سنة على وفاة « بان الكبير » (اله الغايات والمراعى والرعاة عند الاغريق - المترجم) . السحر بالنسبة اليها ، قد مضى وانقضى ، وربما اقتفى الدين أثره لأنه سلك طريقه . ومع ذلك كان الاثنان قد رسخا وتوطدا . على أن بطلان صفة القداسة أصبح شاملا فى كل ما نباشره ، وما تبقى منها صار حفريات أو تحفا أثرية . وفى شهر يولية لا يتذكر أحد يوليوس قيصر ، وصفة الاله التى كانت له ، بمعناها النذرى . وعندما يحتفل بازاحة الستار عن نصب السلام ، أو الحرية ، أو تخليدا لذكرى أحد رجال السياسة ، لا يتصور أحد أن « المماناة الخاصة بالموضوع المطلوب أو والشخص المتوفى ، سوف تحضر وتسكن هذه الأحجار ، موضوع الاحتفال . وعندما يضع الوزير حجر الأساس لا يخالجه أى شعور بالمتضمنات السحرية ، أو بالأضاحى التشفعية التى لا بد أن يشملها هذا العمل حتى يكون صحيحا . اننا ، بعد أن أفرغنا قوارير النبذ ، ابقيناها لنحفظ فيها مآدنا المقطر .

ولعلنا مع ذلك ، بتكرار الاشارات البدائية ، بعد أن جردناها من أغراضها الاولى لا نكون قد اخترنا أسوأ الأمور . وبفضل طبيعة أعمالنا الدنيوية (وكألت فى الأصل كنيسة) التى لم تصبح بعد شمولية ، استطعنا أن نرت بعض التصرفات والسلوكيات التى لها معنى ، حتى وان لم يعد لها روح ، والتى أضفى عليها تحجراها . مظهر ما لا لزوم له . الحجر الأساسى من صنع البناء ، ولا يحتاج رساؤه مطلقا الى وجود الوزير : فهل نستغنى أيضا عن كل الاحتفالات الجماعية ؟ نستغنى عن القسم ، وهو نص لنذر مجازى روحانى ، والنشيد الوطنى الذى تعتبره الأمم كلها الزاميا ، وهو ضرب من القداس العاهانى (اللادينى) ، والقلم ، وهو طوطم ، والزواج المدنى الذى يستنسخ الالتزام البدنى . و « التابو » الاجتماعى ؟ لقد أوضحت البحوث الحديثة كل ما ندين به لاستمرارية الفكر الروحانى فى الأشكال الخفية أو المريبة التى اتخذها ليتوارى . وفى اليوم الذى نتخلص فيه بالفعل من هذه ، فانا نتوقع أن يظهر التمسيد الشنعوى على حقيقته ، لغة صيبانية ، صافية ، وسوف ينهى بنا الأمر يومئذ الى التساؤل عما اذا لم يكن العقل هو الشكل العلمى الفائق للتعبير عن اللا معقول .

ونحن ، حتى ذلك الحين لم نخرج بعد عن الدائرة السحرية ، وهى دائرة ، كما نعرف جميعا ، يمكن رسمها ، أو افتراضها . وكلما كان العمل السحرى أكثر تعقيدا ، ازادت مقاومته للاستئصال . ونحن مدينون ببقاء الماضى بقاء عنيذا لأسس العمل الأدبى الذى يتميز بأنه من بقايا الفكر السحرى الذى زالت قداسته . واذا كانت هذه الأسس ترفض الآن التفسيرات المنطقية ، فذلك لأنها فقدت مبرراتها الأساسية ،

ولم تجد لها مبررات أخرى ، ومع ذلك لم تفقد فعاليتها التجريبية ، وليس في الامكان تصور أدب مختلف في الوقت الحاضر .

أقول عملا أدبيا ، لأنه (أدب مسرحي) ، فهو يتناول ويكرر سياق العمل السحري بكن تفصيلية . وميز البعض في هذا العمل السحري ثلاثة مكونات : المحتفل بالقداس ، والشعيرة ، والتعزيم (هاليتوفسكي) ، ومن السهل مماثلتها بعناصر المقال الأدبي : المؤلف أو القارئ (حسب العمل الخلاق ، أو العمل المجدد للمقال الأدبي) ، والعمل الشعائري الذي تصوره التكوينات والايقاعات ، والاستعارات ، والنص الذي يؤكد وجود التعزيم . ولكن اذا لزم الأمر دفع التحليل الى مدى أبعد ، والحصول على مخطط أكثر تفصيلا ، عندئذ نتعرف في العمل الأدبي على سحر غامض ، صادر عن الشعور بحضور ثان ناتج عن استبدال البريق القدسي المفقود ، وعلى مشاركة أو اسهام عميق تحت شارة الانتساب ، وربما الورع ، أو على صدمة محررة مع العودة المطهرة الى الحقيقة الواقعة ، والشعور الجديد بأن العمل أصبح حاملا لرسالة سامية . والأساس المضرر للعملية السحرية هو حضور الشيء المطلوب ، حضورا يعتبر بذاته واقعا ، ولا يمكن للمشاركين افتراضه الا بسحر الكلمات . وما يصدق مع السحر يصدق أيضا مع الكلام الناجز ، ويحتفظ بواقعيته بالنسبة الى كل مظاهر المقال الأدبي .

ومن الآن فصاعدا يتوقف كل شيء على ما يراه الانسان في الفكرة السحرية الخاصة بالحضور الثنائي . وتفترض كل شعيرة سحرية سموا محسوسا ، مثلها مثل البيان السري المقدس ، والأدب . لذلك فالتعزيم هو أهم حلقة في العمل السحري . ولا بد أن ينتج في العمل السحري الحضور الثاني الذي يستدعيه العمل ، وينتجه أو يكشف عنه ، أو يوحي به ، أو ببساطة يفترضه ، لا أدري ! وليس لهذا أهمية حقيقية ، طالما لم يكن المشتركون متشككين بطبيعتهم ، وكانوا متفقين على التسليم بحقيقة السحر أو شبه حقيقته . وعلى أية حال فمن الأفضل أن نتذكر أن هذا يفترض وجود سر خفي ، والسر الخفي لا يقول ما هو ، ولا أين يوجد بالضبط . ومع ذلك يجب أن يعتبر العمل السحري نفسه بمثابة اشتراك (أو توافق) ، كاتفاق المنظور مع الا المنظور ، وكجوهر مضاف الى الكائن الذي يصير مغايرا ومضافا اليه في آن واحد . ومن أجل هذا ، وبالأجمال ، يشق علينا أن نصرح بأننا متفقون مع الامكانيات المنسوبة الى السحر : فنحن لا نؤمن بالبريق القدسي ، ولا نسلم بتغير الصورة . الشيء الذي يعد به المقال الأدبي ، ويتولاه وحده . ونحن نرى في السحر ، كما لم يزل يمارسه البدائيون حتى الآن شعيرة مفرغة من محتواها ، وتمثيلية هزلية تؤدي للتأثير على انفكر . وبالنسبة لعالم السلالات الحديث لا يوجد ما هو أكثر من الاحتفال السحري اثاره للملل ، وتجردا من الأسرار والمفاجآت ، والمعاني (هاليتوفسكي) ، وكان وجود المسيح في سر القربان المقدس لم يكن محلا بهذا القدر أو أكثر بالنسبة الى الذين لا يؤمنون به ، وكاننا لم نستهل القول بأنه ينبغي أولا الايمان (بالسحر) . ولكن

ما الذى يمكن الايمان به فى خصوص الأدب ؟ هناك احتمالان : فاما أن الأدب يملك ضروباً من الفتنة فقدما السحر . ومن ثم يتكشف حضور ثان فى أثناء القراءة ، واما أن هذا الحضور الثانى خدمة ، ومن ثم فإن الأدب يمتلك فنا غريباً يخلصنا فى كل الأحوال .

فان كان الفرض الثانى هو الصحيح ، فقد كنا مخدوعين منذ زمن بعيد ، وكنا دائماً نعتبر حقيقياً ما هو غير حقيقى . ومن قبل تحدث أرسطو عن تقليد الطبيعة بعبارات غامضة ، جعلنا نفترض وجود مشاركة سحرية فى أساس المبادلات بين الطبيعة وبين من يحاكيها ، ذلك الذى يضيف اليها وسائل جديدة ، ومكملات أكثر مما نعرف نحن ، ولكنه عاش فى عصر وفى عالم كان الناس فيه يشعرون شعوراً أقوى بأعماق الواقع السحرية . وإذا كان أرسطو قد أخطأ فى هذا الشأن ، فان فرصتنا ضعيفة فى الوصول الى الحقيقة .

هذا التقارب ، أو هذا الخلط بين الأدب وبين العمل السحرى ، لست أنا الذى ابتكرته لمقتضيات القضية . وحتى اذا لم نشر الى عبارات أرسطو الغامضة ، فان الأمر ثابت فى البحوث الأدبية ، الضمنية أو الصريحة . ويكفى لمزيد من الوضوح ، وكذا لاعطاء التحليل طابعاً موضوعياً أصبح بلا شك ضرورياً ، يكفى مقابلة النصوص بعضها ببعض . أذكر فى ذلك نصين ، يجهل أحدهما الآخر ، ولكنهما يلتقيان بصورة رائعة ليشهدا فى اتجاه واحد : أحدهما ميرسيا ايلياد Mercia Eliade ، وهو مؤرخ للأديان (ولا يتكلم هنا عن الأدب) ، والثانى لناقد جليل صافى الذهن ، هو القس باتو Batteux (ولا يتكلم هنا عن الدين) ، ولقاؤهما لقاء مثالى ، ولا يمكن نسبته الى الصدفة .

فى رأى ايلياد أن « الموضوع يصير مقدساً حيثما يضم (بمعنى يكشف عن) شيئاً خلاف ذاته » . أما بالنسبة الى باتو ، فان موضوع الأدب يتمثل فى « نقل السمات الموحدة فى الطبيعة ، وتقديمها فى أشياء لا تكون فيها طبيعية » . وباتباع هذا المسلك ينتج الأدب « شيئاً أكمل من الطبيعة نفسها ، مع استمرار كونه طبيعياً » . وبالنسبة الى الشخص الحديث الذى يدرس السحر ، فان وجود البريق القدسى فى الشيء المقدس يمكن أن يؤدى لدى الأشخاص الذين يتجلى لهم الى نتيجة « نافعة أو ضارة » ، وبالنسبة الى الأديب النظرى ، يتحدث الفن الى الانسان عن قدرة « اما لزيادته واصلاحه ، بضمان الحفاظ عليه ، واما لاتقاصه واضعافه ، واما لتعريضه للخطر » . ويبدو واضحاً لحاطرى أن اسمى هذين المؤلفين قابلان للتبادل . هناك إذن احتمالات كبيرة لأن يتكلما عن شيء واحد . ومع أن قرنين من الزمان يفصلهما ، فانهما يعتبران البريق القدسى والمقال الأدبى مجالين مقدسين تسكنهما دعامتهما الطبيعية ، كما يسكنهما فى الوقت نفسه نوع من السمو الغامض . والمقابلة بينهما مفرية ، وهذا أقل ما يمكن أن نقوله عنها ، ويبدو أنها تدعونا للمضى الى مدى أبعد .

على مدى أبعد تبدأ الشكوك ، ولكن إذا لم نشك فى الأمر ، فإن الظلمات هى التى تبدأ . ويمكن أن نسلم عنه اللزوم بأن العمل الادبى يرد العمل السحرى وتطور العبادة المقدسة . وحتى بافتراض أنه لا يوجد فى ذلك أية مبالغة ، فهل معنى ذلك أن الأدب وجد مصدره فى السحر ؟ أهذا تفسير كاف ، أو شكل تلميحى ، أو نموذج ، أو رفيق للطريق ؟ لم تبين البحوث أيا من هذه الشكوك ، ولم تقصد المضى الى هذا المدى البعيد ، اللهم الا بطريق الخطأ .

وإذا ألقينا على أنفسنا هذه الأسئلة ، فذلك لأننا قد جرينا بسرعة ، والساحة خالية من الصوى (علامات الاستدلال) أو الحواجز ، بحيث لا بد لنا أن نعود أدراجنا الى الوراء . ويبدو أن المعطيات الوحيدة الصحيحة التى فى حوزتى الى الآن هى ، من ناحية التوافق العجيب بين المسلمات وبين الطريقة فى كل من السحر والفن الادبى ، ومن ناحية أخرى فكرة السمو ، أو البريق القدسى ، أو الحضور المقدس كشرط لازم للعمل السحرى ، ولكنى لا أميزها فى المقال الادبى . هذه المعطيات لا تخلو من فائدة .

وليس من الصعب أن نستوضح تشابه الاجراءات التى تكون العملين اللذينواجههما ، فالأثنان ينموان حول نواة تتشكل من التعزيم ، وهو من الطقوس (والطقس عمل موجه الى الجمهور) سواء كانت عبارات سحرية أو كلاما ادبيا . والطقوس تكلم الاله الذى تسعى اليه ، ولكنها تخاطب الناس الذين يستمعون اليها ، أما البريق المقدس فانه لا يحدث الا اذا كان الحاضرون ناضجين ، وعلى استعداد ليلتقوه . يجب اذن على القائم بالقداس أن يستخدم الخطاب الناجز . والسحر والادب يستخدمان نصا واحدا ، متخصصا من المقال اللغوى ، ينبغى تغليفه بضروب متماثلة من الفنتة والسحر ، ويكفى هذا لتفسير توازيهما الغريب .

هذا لا يثبت ظهور البريق المقدس فى المقال الادبى . وتجلى هذه المسألة بكيفية مختلفة : وربما يساعدنا « باتو » على حلها . ففي ضوء الشواهد المقدمة ، نجد أن السحر يبدأ من الموضوع الطبيعى ، فيضم الى ماديته حضور القوى السامية التى يستدعيها ، فى حين يبدأ الادب من العمل الفنى (وهو من ثم ليس طبيعيا) الذى يقدمه على أنه مقر وقتى للانسان الذى يجد نفسه أساسا موضع الاهتمام . والمسيحان متوازنان ، ومتضادان فى الاتجاه . والسحر يقدم للدعوة المتسامى مقرا حقيقيا ، أما المقر فى الادب فانه خيالى ، وبالتالي قائم وراء الواقع ، أو فائق . ويجب أن يكون المدعو حقيقيا ، وهو كذلك : وليس فى الامكان أن يكون الحضور المزدوج اذا تجلى منتما الى طبيعة واحدة ، وأن يكون حقيقيا بالكامل ، أو خياليا بالكامل .

هذه النتيجة مدهشة ، وتبدو كذلك لأول وهلة فقط : ولا يجوز أن تحدث ، مادامت أعرف سلفا أن العالم الذى أغوص فيه عالم خيالى . والحقيقة هى أنني أسأت الحكم على وضعى بالنسبة الى العمل ، اذ كنت أظن أنني أنظر اليه من الخارج ، ولكن الأمر ليس كذلك بالمرّة . فانا حبس العمل ، كالاله داخل الشجرة ، وفريسته الراضية . وثمة روابط وثيقة تكونت بينى وبين النص ، فلا أستطيع القول عما اذا

كان العمل بداخلي أو أنني بداخل العمل . والثابت أنني حقيقة العمل ، والكفيل الوحيد بموضوعيته ، وبدوني يصير الكتاب بلدا هجرته الآلهة ، أو حفنة من الرماد في مرعدة . ولكي يعيش العمل حين لا أكون موجودا لأشبهه ، يجب أن يتابعه شخص آخر بدلا مني .

قد يقال أنني أبالغ في دوري كقارئ . انه من العسير الا يظهر الانسان بمظهر الأخرق حين يقدم على تفسير الأسرار الخفية . ووضع القارئ بالنسبة الى العمل لا يخضع للتفسيرات المنطقية ، لسبب بسيط ومركب في آن واحد : ذلك أن المبادلات تجري بين الصورة الخيالية للمقال الأدبي وبين خيالي أنا ، ولست أجروء على المضي الى أبعد من هذا . ويترتب على ذلك أن العمل ، وهو خيالي يتحدث عن حقائق ، وأنا الذي أعتبر نفسي حقيقة واقعة لا سبيل لي الى هذه الوقائع الخيالية سوى خيالي الوهمي ، وليس في وسعي أن أقتفي أثر بوالو في اللحظة التي ينبني لي بوضوح أن الأشياء ليست واضحة في ذاتها .

ونحن نعرف أن الأدب شيء غير محسوس ، حتى اذا تأملناه وجدناه لاشيء : « انه ليس صوتا كما في الموسيقى ، ولا لونا كما في التصوير » ، ولا وجود له الا في الشاعر « في حالة التصور أو الحدس الروحاني البحت » (هيجل) . العمل الأدبي كتلة من التصاوير تفصل عن النص ، دون أن تنتقصه ، واستشعار ، وذاكرة ؛ وكلها مجردة من المادية ، مثلها مثل أي نشاط آخر . ولكنه ليس الها ، فهو الموطن المتخيل ليشعر الناس فيه أنهم كالألهة . وليس بكاف أن يكون الاله متخيلا ، وليس توربين Turpin أصدق شاهد لرولان Roland

واذا كان صحيحا أن المسألة تتمثل في ذاكرة تعنى الصور ، فانها (أي المسألة) لا وجود لها الا بمساندة الذاكرة التي هي القادرة على اظهارها . الاسطوانة ليست موسيقى اذا لم تخرج من صمتها ، والموجات الصوتية التي تحيط بنا في كل مكان أشباه ضائعة بالنسبة لنا ، مثلها مثل القصيدة الاتروورية (نسبة الى اتروريا التي كانت واقعة فيما مضى غربي ايطاليا - المترجم) اذا عثرنا على شيء منها . الشعر يحتاج الى أنا حتى يكون له وجود ، مثله مثل البريق القدسي .

والقارئ هو الوعي الذي يضمن مصير القصيدة الشعرية ، بأن يتيح لها فرصتها في الوقت الذي يلتمها فيه ويستوعبها ، مثلما كان القدامى يستمتعون بأبدان الآلهة في « السريان » (تمثيلات دينية قديمة يدخل فيها الآلهة والقديسون والشياطين - المترجم) . ولهذا لايجب الشعراء قراءهم في المستقبل : فبودلير يشتمهم ، ونييتشه يكرههم . ولا يستطيع القارئ أن ينظر الى النص من الخارج ، لأن النص ليس شيئا من الأشياء ، والعلاقة بينهما ليست من قبيل الاتصال أو التجاور : فالقارئ يلتمهم العمل من الداخل ، فيدخل في الوهم مثلما يتوارى الاله في الصخور ، وعلى ذلك يكتسب النص الأدبي ذلك الحضور المزدوج الذي يتميز به كل عمل سحري .

وبهذا المعنى يكون كل قارئ بمثابة « مانا » المقال الذى يحييه ، وإله الاختصاص ، ومبدأ من مبادئ القصيدة الشعرية . والقارئ ليس هو الشاعر ، ولكنه الوجدان الذى يؤكد اللا حقيقى ، ويعطيه قوامه ، كما يستفيد منه مثلما تستفيد الآلهة من البحور ، ويفتدى به ، ويصبح هذا الغذاء جزءا لا يتجزأ من مصيره . المطالعة هي حياة كاملة ، قابلة دائما للتجديد ، ولا يمكن أن يفقدها الانسان إلا بإرادته . وذاكريات الماضى لا تشكل نظاما تقديريا لذاكريات القارئ ، وليست أكثر « واقعية » منها ، وهى تخصنى ، شأنها فى ذلك شأن سائر خبراتى ، وربما أحسن ، لأنها موجودة فى ذاتى . والمعجزة موجودة هناك بأكملها ، والعمل موجود فى نفسى ، وأنا موجود فى العمل . والحضور المزدوج يمارس مفاتنه ، والسحر ليس كلمة غير مجدية . وما كان مبدأ التماثل لا ينطبق على الأدب ، كما لا ينطبق حيثما يوجد اللا واقعى ، فإن هناك عالَمين متعارضين يحوز كل منهما الآخر ، ويؤثر أحدهما فى الآخر ، ويحتوى كل منهما الآخر . والإيمان وحده هو الناجى ، فى الأدب أيضا . وتوجد الحقيقة اعتبارا من اللحظة التى يعتقد فيها الانسان أن الأمر حقيقى . وكان لدى فلوبيير Flaubert هذا الإيمان لأنه قال باعتقاده فى وجود « دون كيخوت » ، مثلما وجد يوتيبوس قيصر . واعتقد أننا جميعا عندنا هذا الإيمان .

مركز مطبوعات اليونسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
مساهمة في إثراء الفكر العربي

- ⊙ مجلة رسالة اليونسكو
- ⊙ المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
- ⊙ مجلة مستقبل التربية
- ⊙ مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف
- ⊙ مجلة (ديوجين)
- ⊙ مجلة العلم والمجتمع

هي مجموعة من المجلات التي تصدرها هيئة اليونسكو بلغاتها الدولية
تصدر طبعتها العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة متخصصة من الأمانة العربية.

تصدر الطبعة العربية بالانفاق مع التسمية العربية لليونسكو وبمبادرة
الشعب القومية العربية ووزارة الثقافة والإعلام بمجموعة مصر العربية.

تأملات في الضحك



يتلخص الموضوع العام الذي تدور حوله هذه التأملات في أن مكان الضحك في الحياة اليومية قد هبط كثيرا في المجتمعات الغربية منذ بداية هذا القرن ، وأن لهذا الهبوط أثرا خطيرا في التوازن النفسى عند الأفراد ، وفي مستقبل الحضارة . يضاف الى ذلك أن الفلسفة والعلوم الانسانية تبوء - فيما يبدو - بقدر معين من المسئولية عن نفور أهل هذا العصر من الضحك .

ولن أخوض في تفاصيل النقطة الأولى في هذا المقام . ويكفى أن نلقى نظرة على العالم المعاصر - ومن ذا الذى لم يفعل ذلك ؟ - حتى يتبين لنا أن رجل الشارع في البلدان الفقيرة أكثر شعورا بالبهجة وأشد اغراقا في الضحك ، منه في البلدان الصناعية . ويكفى أن نتذكر أن الاتجاه العام نحو المرح والضحك كان في بداية هذا القرن مماثلا في أوروبا وأمريكا الشمالية لما كان عليه في القرن التاسع عشر . وما كان عليه دائما خلال القرون السابقة ، وما لا يزال قائما في أفريقيا وأمريكا اللاتينية .

ومن المؤكد أن هذا التطور يرجع الى عدة عوامل متشابكة من الناحية الاقتصادية

بقلم : چات فوراستيه

عضو الجمع الفرنسي ولد عام ١٩٠٧ . استاذ بمعهد
الكونسرفتوار للفنون والآلات الموسيقية وبالمدرسة العملية
للدراسات العليا . تتضمن مؤلفاته العديدة تحليلات
لآثار ألتطور التكنولوجي الحاضر في مختلف قطاعات
للجمع ومن أهم مؤلفاته : « الأمل الكبير في القرن
المشرين و » والآلة والرفاهية » و « التبول الكبير في
القرن العشرين » .

ترجمة : أمين محمود الشريف

عضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ورئيس مشروع
الآلاف كتاب بوزارة التعليم سابقا .

والسياسية . والاجتماعية ، والثقافية . وهذا موضوع شاسع الأطراف جدير
بالدراسة التي لم يتم بها ، فيما أعلم ، أحد حتى الآن . ولذلك فإن هدفي في هذا
المقل ليس سوى طرح هذه المشكلة ، والاشارة الى اتجاهين يجب أن يسير فيهما
البحث : أحدهما يتعلق « بمسئولية » الفلسفة والعلوم الانسانية (علم النفس
خاصة) ، والآخر بالنتائج الاجتماعية - على المدى القصير والطويل - لانعدام ،
الضحك .

ويبدو أن هنري برجسون ، الفيلسوف الفرنسي ، كان أول من طرق هذا
الموضوع عندما نشر كتابه المشهور عن الضحك . وعلى الرغم من تردد « الاخصائيين »
في قبول نظريته ، فإن كتابه سرعان ما أصبح مشهورا بحيث لا يزال في الوقت
الحاضر - أي بعد ثمانين عاما من نشره - أكثر الكتب المقروءة في كل لغة من لغات
العالم ، وأعظم الكتب التي ألفت في الضحك وراجا . وبرغم ذلك كله ، فإن نظرية
برجسون في الضحك غير صحيحة ، فضلا عما تتسم به من ضيق النظرة .

ويعرف قراء « ديوجين » ذلك حق المعرفة . وتتلخص نظرية برجسون في أن

الشيء الغريب الذى يثير فينا الضحك هو كل موقف أو حادث منير تبدو فيه « حركة ميكانيكية غير مقصودة من كائن حي » ، أو على حد تعبيره « كل طلاء ميكانيكى على شيء حي » .

وهناك مقالان نموذجيان أديا الى شهرة برجسون هما : مثال زلة القدم ، وغفريت العلبة وهى لعبة من لعب الأطفال لا تزال شائعة اليوم فى صور مختلفة . فأما المثال الأول فخلاصته ان رجلا كان يجرى فى الشارع واذا هو يترنج وتزل به القدم فيسقط على الأرض ، فيضحك منه كل من رآه من المارة ! وأما الثانى وهو غفريت العلبة ، فخلاصته وجود شيء فى صندوق لا يلبث أن يقفز متى كشف الغطاء . وكلما دفعته فى باطن الصندوق عاد فقفز مرة أخرى ، ثم اذا دفعته بشدة فى عمق الصندوق عاد فقفز قفزة أعلى من الأولى ، فيثير ذلك الضحك فى كل من شهد هذا المنظر . فى كلتا هاتين الحالتين يرى برجسون أن الضحك هو نتيجة حركة آلية غريبة ، وفى كلتا الحالتين يعمم الحكم فينتقل من الخاص الى العام بحيث يشمل الحكم كل ما يدعو الى الضحك !

وبعد هذا البيان الواضح لحقيقة الضحك ، يتضح لنا أن الضحك ليس فيه من الأسرار الغامضة ما يجذب الاهتمام . واذا سلمنا بما قاله برجسون - وقد سلم به الكثيرون - فلا يوجد هناك مجال للكشف عن أمر جديد ، أو اختراع فكرة جديدة . ذلك أن نظرية برجسون اعتبرت الضحك لغزا فلسفيا بسيطا لا يستعصى على الافهام، وحلت هذا اللغز حلا نهائيا الى الأبد . ولذلك لا يمكن أن يبدو الضحك الا من الجهلة والأطفال ، والسذج من العوام .

أما الفلاسفة وعلماء النفس والأطباء النفسانيون فلا حاجة بهم الى البحث عن سر الضحك ، وكذلك المثقفون بوجه عام لا يجدون داعيا للضحك !

وربما يفسر لنا ذلك بوجه خاص : لماذا لم يظهر كتاب رئيسى عن الضحك منذ عهد برجسون (فيما عدا كتاب فرويد الموسوم : « الفكاهة والنكته وعلاقتها بالعقل الباطن » الذى ألف فى نفس الوقت الذى ألف فيه برجسون كتابه ، ثم نشر بعده بستين) .

ولكن برجسون لا يذكر ، على وجه الخصوص ، كلمة واحدة فى كتابه عن « حاجة » الناس الى الضحك ، ومكان الضحك فى النفس الانسانية ، ودور الضحك فى الحياة اليومية ، وفى ايضاح الأفكار ونقلها ، وفى « الاتصالات » التى تدور بين الناس .

ولذلك نخشى أن يكون نجاح نظرية برجسون قد حدا بالطبقات الحاكمة فى العالم الغربى الى اهمال التفكير فى هذا المظهر الهام من مظاهر النفس الانسانية ، ألا وهو الضحك وكل ما هو مضحك .

وفى وسعى أن يُلخص هنا الجوانب المجهولة من المشكلة فى تسع نقاط هى فى نظرى أهم النقاط المتصلة بالضحك والمضحكات :

١ - أن الفكاهة والدعابة من أهم الوسائل فى التعبير عن الأفكار والاتصال بين الناس . عند الرجل العادى . وهى الوسيلة التى يتبعها بطريقة تلقائية كل من يمارس فن الضحك ، سواء من أجل الضحك ذاته ، أو من أجل اضحاك الآخرين .

٢ - لذلك كانت المنزلة الدنيا التى يحتلها الضحك فى المباحث السيكولوجية أمراً يدعو الى الأسف . ذلك أن المصنفات التى تبحث فى موضوع تعتبره ظاهرة فذة لا تمت بصلة الى جوهر النفس الانسانية .

٣ - ولحق أن الضحك ظاهرة من ظواهر الفرح والسرور ولذلك يؤدى الى مشاركة القوى الفريزية فى مهمة التفكير . صحيح أن الفلسفة ظلت قروناً طويلاً تضع الضحك فى عداد الانفعالات النفسية ، ولكنها لم ترتب على ذلك أية نتيجة ، إذ أغفلت أو تجاهلت الآثار التى تنعكس على الانسان من وراء ممارسة هذه الانفعالات وتكرارها . فالمعروف أن للضحك أثراً كبيراً فى تحويل المستمع البليد الاحساس الى شخص متوقد الحماسة ، مغمم بالحيوية .

٤ - الضحك ينشأ عن طرود خلل أو توقف مفاجئ فى سير عملية منتظمة أو تناقض بين أمر يخضع لمنطق العقل وأمر لا معقول وعلى كل من يضحك أن يحل هذا التناقض بنفسه اذا أراد أن يضحك حقاً . وهذا يحثه الى بذل مجهود شخصى يكافأ عليه بالاحساس بالفرحة الناتجة عن الضحك .

وعلى ذلك فالضاحك فى موقف من مواقف الابداع ، وهو يضع نفسه فى هذا الموقف بصورة تلقائية طبيعية ، ولا يلبث أن يجنى ثمرة هذا الابداع . ومن هنا نجد أن الضحك ينشط القوة العقلية فى الحال .

٥ - هذا الحلل وهذا التناقض ، والتساؤل الناجم عن الشعور بشيء مضحك يضطر الضاحك الى تحطيم الاطار الجامد الذى يدور فيه تفكيره العادى ، وفكرته الفريدة السابقة عن الموضوع . وبذلك تدخل فى المنح أفكار جسيمة ، ومعلومات جديدة وبخاصة الأفكار والمعلومات الواقعية .

٦ - وما ان تضى ساعات قليلة حتى يتبين ، بعد نوبة من الضحك ، أن رصيد الطاقة النفسية يزداد بدلاً من أن ينقص . ذلك أن الانفعال الناتج عن الضحك يخلق قدراً من الطاقة يفوق القدر المستهلك فى فهم دواعى الضحك . وهذا هو السر فى سريان روح المودة والبهجة بين الضاحكين .

٧ - على المستوى الاجتماعى ، يعد الضحك أسهل الوسائل للاتصال بين الناس وأقربها الى طبيعة الأشياء . ذلك أن روح الوداد تسرى من الفرد الى الجماعة كلها ،

فيسهل تبادل الأفكار بينهم من جهة ، وتنمو المشاعر الطيبة من جهة أخرى وتتوثق أواصر الوحدة ، وتقوى ملكة الابداع .

٨ - على المدى الطويل يؤدي تكرار الضحك يوميا الى تنمية ملكة الابداع في المخ وزيادة الطاقة الذهنية ويلاحظ في أغلب الأحيان ان الضحك يساعد على تعليم صفار الأطفال ، وتعزيز ملكة التفكير والاستنباط عند الراشدين .

٩ - وعلى مدى أطول يكون الضحك - على مستوى الفرد والنوع البشري - وسيلة لتطوير المخ البدائي (الذي يدرك بسائط الأمور) حتى يرقى الى مستوى المخ الحديث (الذي يدرك دقائق الأمور) . وبذلك يؤلف بين عنصرين مختلفين ويولد منهما مخا واحدا من شأنه أن يخلق نفسا واجدة ووعيا واحدا في كل شخص من الأشخاص .

★ ★ ★

ان نظرية برجسون القائلة بأن سبب الضحك هو صدور حركة ميكانيكية عن كائن حي ، لا تتفق تماما مع ما تدل عليه المشاهدات اليومية . ولذلك تعتبر هذه النظرية ضيقة الأفق بحيث لا تتسع للجابة عن الأسئلة التي سألناها آنفا .

وبيان ذلك أن الانسان يضحك عادة كلما تغلب على حادث عارض أو توقف مفاجئ طرا على عملية منتظمة كانت قبل هذا الحادث عملية عادية خالية من المتاعب والمشاكل - هذا هو المبدأ العام الذي بدا لي في بداية بحثي أنه يحكم جل الضحك ان لم يحكمه كله .

ان الضحك ينشأ عن خلل طارئ أو توقف مفاجئ في عملية منتظمة حيث يتوقع الانسان أمرا ثم يحدث أمر آخر خلاف ما يتوقعه . ومتى جرت الأمور على خلاف ما نتوقع ، استبدلت بنا الحيرة ، واسنولى علينا الارتباك ، وغالبا ما نتجرع غصص الآلام . ولكن اذا لم يخالجنا مثل هذا الشعور ، وتذرعنا بالقوة والذكاء على مدافعته ، سرى في صدورنا برد الراحة والطمأنينة ، بل غمرنا الشعور بالانتصار والفخار لأننا لم نقع فريسة للحيرة والارتباك والآلام ، لأننا تذرعنا بالقوة والذكاء حتى تغلبنا على المشكلة التي واجهتنا ، ونهضنا من الكبتة التي انتابتنا وتخلصنا من الفخ الذي وقع فيه سوانا ، لأننا كسبنا الرهان وصدقنا في حسنا بأسرع مما صدق حسد غيرنا ، واستطعنا أن نفهم سر ما حاق بنا .

وبنديهي أنني لا أضحك اذا انزلت قدمي على قشرة الموز ، وأصببت بأذى عند سقوطي على الأرض ، لا سيما اذا كنت رجلا أخرق الحركات ، أهوج التصرفات . ولكن يكفي أن تزل قدمي في أثناء سيرى لكي يضحك ابني الصغير ففسان ، (البالغ من العمر خمس سنوات) . والسر في ضحك ابني هو طرؤه توقف مفاجئ في سيرى المنتظم بسبب خرقى ورعونتي ، واضطراب حركاتي . ان هذا الحادث ليس

حركة ميكانيكية من كائن حتى كما يقول برجسون بل هو على العكس مغالف للأسف لكل فعل تلقائي من كائن حتى . انه فعل ناشئ عن سوء التكيف ، شأنه فى ذلك شأن كل ردود الأفعال التي تنشأ عن الحوادث العارضة ، والتي تحل محل الحركة المنتظمة للمشي .

★ ★ ★

ولنوضح هنا ماذا نعنى بكلمة عملية منتظمة وكلمة خلل أو توقف مفاجئ . فنقول ان المراد بكلمة عملية منتظمة هو كل قول أو فعل منتظم ومطرد ومقرر يتكون من عناصر أو كلمات أو جمل أو صور محددة ومقررة تخضع لمنطق معين بحيث يمكن « التنبؤ » بالخطوة التالية التي تعقب الخطوة السابقة . وفى المثال السابق تتكون عملية المشى من خطوات مقررة ومنتظمة تخضع لمنطق معين أو قاعدة معينة . ولكن زلة القدم هى خلل طارئ أو توقف مفاجئ فى هذا الخطو المنتظم لا يخضع لقاعدة أو منطق ما . وهذا مثال من الأفعال المنتظمة .

ولنضرب لك مثلاً للأقوال المنتظمة التي يطرأ عليها خلل فيثير الضحك ، وهو مثل يحكيه فرويد عن ملاحظة رجل اسمه هاين ، حول رجل بغيض صادف أن قابله عاين . قال هاين :

لقد تحدثت معه ، وجهى الى وجه هذا الحيوان ، بدلا من أن يقول ولقد تحدثت معه وجها لوجه . هنا نجد خلا طراً على العبارة الأولى لأن السامع يتوقع (أو يتنبأ) أن يقول هاين وتحدثت معه وجها لوجه ، لكونها هى العبارة المألوفة (المنتظمة) ، ولكنه بدلا من أن يقول ذلك أخل بالعبارة المألوفة لأنه يريد تحقير هاين فوصفه بالحيوان . وهنا يضحك الشخص الذى يفهم النكتة !

ويتضح من ذلك أن الخلل الذى يطرأ على شئ منتظم يمكن أن يكون عملا ماديا (كزلة القدم) أو تلاعبا بالألفاظ (كما فى حديث هاين) أو إشارة أو كلمة غامضة ملتبسة . وقد يذهب هذا الخلل وكثيرا ما يذهب الى حد منافاة العقل والمنطق أو التناقض أو التناقض . ولكن لكى يثير الضحك يتحتم أن يفهم الانسان القصد الذى يعيد المنطق الى هذا العمل المنافي للعقل . ويجب البحث على هذا الأساس فى حدود النكتة أو العبارة الموهمة للتناقض الظاهرى ، أو الملاحظة الساخرة أو التحريف .

هذا والخلل الطارئ على العمل المنتظم لا يؤدى تلقائيا الى الضحك . والصواب أن يقال ان معظم الضحك ينشأ عن مثل هذا الخلل . واختبار صحة هذا القول أدعو القراء أن يبحثوا عن أمثلة تناقض .

وقد يبدو غريبا بعد أن انتقدنا نظرية برجسون التحكيمية أن نقترح نظرية أخرى تفسر الضحك كله بطريقة واحدة هى الخلل الطارئ على عمل منتظم ، اذ يجب

التسليم بأن فكرة الخلل الطارىء على عمل منتظم هى فكرة غامضة فضلاً عن كونها فكرة ذاتية (أى غير موضوعية بمعنى انها تتوقف على رأى المرء ذاته) . ذلك ان شخصاً ما قد يلاحظ خللاً فى قول أو عمل فى حين أن شخصاً آخر لا يلاحظ شيئاً من ذلك . ثم ان الشخص نفسه قد لا يلاحظ أى خلل يمه مرور بضعة أيام . يضاف الى ذلك أن هذه الملاحظة تتفاوت قوة وضعفاً بدرجات وأشكال لا عد لها ، بعضها يثير الضحك . وبعضها لا يثيره ، فقد يرى بعض الأشخاص فى بعض الأمور مدعاة للضحك والملل ، فى حين يراه بعضهم مدعاة للمرح والجدل .

وكذلك الحال فى فكرة الانتظام والمنطق والمعنى . فلكي يضحك الانسان يجب عليه قبل كل شيء ملاحظة التناقض وحل هذا التناقض وإزالته ، والسيطرة عليه . وكل ذلك أمر ذاتى الى حد كبير ، وكل ذلك يثير أنماطاً من الضحك معقدة ومختلفة الى ما لا نهاية - معقدة ومختلفة كأفكار الناس - معقدة ومتحركة كحركة المنع الشعورية واللا شعورية .

ومن هنا يتضح أن الضحك ليس خاضعاً بأى حال لنظرية معينة . ولذلك كان عبارة عن حركة فكرية عميقة وتلقائية .

★ ★ ★

ومن المحتمل أن يكون منشأ الضحك بكافة أنماطه وأساليبه مختلفاً عن منشأ كل أساليب التفكير الأخرى فى المنع البشرى (التفكير الجاد ، والتفكير المنطقي، والتفكير السورىالى الخ) . ويمكن أن يكون هذا المنشأ عبارة عن خلل فى حركة المنع يشبه ما عبر عنه جراحو القرن التاسع عشر بالكسر - وهو الكسر أو الخلل الطارىء الذى يفخر الضاحك بأنه جبره أو تحاشاه أى تغلب عليه . ولكن من الواضح الجلى أن الطابع النفسى لظاهرة الضحك قوى جداً . ذلك أن الضحك هو وليد المنع والجسم معا . وهنا تطالعنا هذه الأسئلة : هل الضحك أمر زائد على مجرد الشعور بالارتياح والسرور؟ هل هو يلبي حاجة أو ضرورة ؟ هل يلعب دوراً عميقاً فى عمليات التخيل ، والاختراع ، والاعلام ، والتعبير ، والاتصال ، والادراك ؟ ان الأسئلة التى تدور فى أذهاننا لا يحصى لها عدد . على أن الاجابات التى نوردناها هنا لا تزال غير وافية بالغرض !

★ ★ ★

ان كل حادث يعرض ، وكل مشكلة تنشأ ، وكل خلل يطرأ ، وكل توقف يحدث ، وكل منطق يختل ، وكل اضطراب يقع - كل أولئك هو العقدة التى تثير الضحك ، اذا أمكن تجنبها أو التغلب عليها أو حلها .

هذا التوقف المفاجئ وهذا الحادث العارض ، وهذه العقدة الموضوعية أى الخارجة عن المنع - كل ذلك يشترط فيه أن يدركه المنع ، وحينئذ يتحول الى دهشة وقلق ،

ويتبع ذلك حدوث اضطراب كبير فتتوقف الخلايا العصبية عن العمل وتكف نقاط الاشتباكات العصبية عن نشاطها السابق ، ويعمل الجسم حالة التعب العامة فيحشد كل قواه بغية ادراك المعلومات الجديدة الواردة وتحليلها وتنسيقها وتصنيفها ويزداد التوتر المنع ويصبح الجسم عاجزا عن الحركات الفريزية .

وعندما يتسنى الوصول الى حل العقدة وتنتهي حالة التأهب الكاذب ، وينقضى الخطر الزائف ، وعندما يتوصل المنطق الى حل التناقضات التي شعر بها المرء أو أدركها في بداية الأمر ، وعندما يستعيد الانسان صوابه ، ويعود فيعيش في انسجام مع العالم المحيط به - عندئذ تخف حدة التوتر ويسترد المنع نشاطه العادي ، وتستأنف الأعصاب وظيفتها الطبيعية . وعندئذ تنشيط الحركات الجسمية الصغيرة وتتحول الى حركات كبيرة ، ويستطيع الجسم نفسه بعد حالة التعب السابقة أن يستهلك قدرا قل أو كثر من طاقته العضلية الكامنة التي تتحرك حينئذ بهدف استهلاك الطاقة الزائدة أو على الأقل استهلاك جزء من رصيدها الوفير .

★ ★ ★

من الضروري اذن أن نستعيد الثقة والطمأنينة على الفور بعد حالة التأهب البريء (ونقول التأهب البريء لأنه اذا طال أمده ولم يمكن التوصل الى حل المشكلة الطارئة الا بعد جهود شاقة أو اذا تحولت الواقعة العارضة الى حادثة وسببت ألما وضرا ، فإنه لن يحدث عندئذ أى ضحك حتى ولو انتهت حالة التأهب) .

ومن الضروري في النهاية أن نتغلب من فورنا على المشكلة حتى لا تضعف ثقتنا بانفسنا ، وأن نثبت لانفسنا وغيرنا أننا قادرون بسهولة على أن نواجه التحدي ، وألا نكون فريسة للجهل وسوء الحظ ، والخرق والرعونة . هذا هو أساس البحث في الضحك وكل مظاهر الضحك ، كمناظر السيرك ، والكوميديا ، والأغاني والنكات والمخ والطرف والحكايات المضحكة ، والمزاح ، والأسمار ، وكل ذلك يحدث في لقاءات الضاحكين حتى تتوالى الضحكات ، وتؤدي المحاكاة بين الضاحكين الى ارتفاع الضعيف الى مستوى القوى ، حتى ولو أدى هذا الى تخفيض القوى من مستواه قليلا حتى يتعادل مع الضعيف .

★ ★ ★

العقل السليم

والخلاصة أنه اذا وجب على الرجل المفكر أن يبحث في الأمور المجردة وان يعالج القضايا العقلية ، والمسائل الدقيقة ، فان الرجل العادي ينبغي له أن يبحث في كل ما يقتضيه العقل السليم والقطرة السليمة .

وكل انسان يسره أن يرى أن عقله السليم يتيح له التخلص من الفخاخ التي تنصب في طريقه بلا قصد . فهل اذا وقعت واقعة بسيطة فقد صوابه ؟ كلا ! ان عقله السليم وحسن ادراكه أقوى من هذه المشكلات ، ولذلك يستطيع التغلب عليها .
والتقل السليم يرشدنا الى أن نتعامل مع الناس بلا مشاكل ، ويهديننا الى التعامل مع الواقع حتى نتخذ منه صديقا . ان الحادث العارض أو الخلل الطارئ الذى هو اساس الضحك يدل على أننا لا نفهم الناس والأشياء على الوجه الصحيح . ولذلك وجب علينا أن نضع الأمور فى نصابها الصحيح أى الأمور التى تسبب لنا الدهشة وتواجهنا بالتحدى . يجب أن نبرهن على الفور وبصورة تلقائية أننا قادرون على مواجهة هذا التحدى والتغلب عليه .

ومتى وضعنا الأشياء والناس وأنفسنا فى الاتجاه الصحيح - وهو الأمر الذى يتيح لنا أن نعيش فى عالم ملئ بالمصاعب والمشكلات - فانا حينئذ سوف نستمتع بالضحك .



وبدون أن أزيد على تقديم خلاصة موجزة للموضوع ، أستطيع أن أقول ان كلا منا قد عرف المكانة الهامة التى يحتلها الضحك فى اتصالنا مع الناس : من الآباء والأصدقاء ، وزملاء الدراسة والعمل ، ورفاق السفر والجيران ، وفي المدرسة . أو اللعب ، أو الرياضة ، وفى الاجتماعات الانتخابية ، ولقاءات الجمعيات العلمية .

ومن العادات المألوفة فى المجتمع العلمى والفكر الأنجلو - سكسونى أن يبدأ المحاضر كلامه بإيراد ملاحظة طريفة أو نكتة طريفة من شأنها أن تخلق جوا من الأناج والمودة يشعر كل مستمع بأنه يشترك شخصيا فى المناقشة (لأن الضحك ضرب من الكلام) وأنه يستطيع أن يتابع حديث المتكلم دون عناء كبير . وجدير بالذكر أن زوجتى تشجعنى دائما على اتباع هذه العادة ، ولكن كثيرا ما أنهمك فى الموضوع الذى أتحدث فيه فلا أستطيع أن أجد نكتة تروح عن السامعين . ولذلك أحملهم على الضحك عندما أقول لهم على الملأ اننى عاجز عن الضحك !

بيد أنى أحب أن أؤكد ضرورة الضحك فى الأماكن التى يعمل فيها الناس مع .
سواء أكان هذا العمل يدويا أو عقليا (المدارس ، الجامعات ، المكاتب ، الورش ، مواقع البناء) . ومن الكوارث التى حافت بالقرن التاسع عشر اختفاء الضحك فى الورش والمواقع التى امتلأت بضجيج الآلات والموتورات . وكانت مؤسّم الحصاد فى الريف . حتى اختراع آلات الحصاد ، هى الملجأ الأخير للنكات والملح التى صاحبت كل عمل إنسانى حتى أعمال الأرقاء والجنود . ومن الواضح الجلى أن اختفاء الضحك الذى صاحب العمل آلاف السنين كانت له عواقب وخيمة انعكست على التوازن العقلى والنفسى وسعادة الانسان . أما العلاقات الاجتماعية والحامسة فى العمل أيضا فقد كان لاختفاء

الضحك أثر خطير فيها . ذلك ان الضحك يلعب دورا هاما فى تنشيط القوى الجسمية والعقلية . ولا أعرف حتى الآن بحثا فى تنظيم العمل الذى يحتل فيه الضحك مكانه الحق .

بل تعودنا النظر الى الضحك على أنه نشاط نفسى قائم بذاته لا أثر له فى أى نشاط آخر ، كان الشخص الذى يضحك لا تتغير حالته النفسية بالضحك !



الضحك - اللعبة الخلاقية

يكفى أن نشاهد بضعة ساعات قوما يضحكون حتى نلاحظ أنه ما ان يبدأ المزاح بينهم حتى يتحول الضحك الى لعبة يصبح فيها كل منهم - بدوره - مشاهدا ومستمعا ولاعبا (أو مرسل ومستقبلا بلغة الفن الالكترونى لمعالجة المعلومات) . وتشجع المحاكاة كل شخص على أن يصبح خلاقا فى هذه اللعبة : خلاقا لكى يفهم ما يثير الضحك فى كل ما يقال ، خلاقا لكى يظهر استحسنانه للنكتة التى تدعو الى الضحك ، خلاقا لكى يدئ بدلوه فى النكات التى تضحك الجميع ، لكى يرد على النكتة بالنكتة ، ويشعرا الحماسة فى اللعبة ، ويبدأ اللعبة من جديد بموضوعات جديدة ونكات جديدة . وسوف يجد القارىء أن أثر الضحك فى نفسه أعمق مما يبدو له لأول وهلة ، وأن الضحك هو « تمرين » فكري ينمى الطاقة الذهنية ، ويعزز استخدام هذه الطاقة بصورة فعالة .

وقد يجد الشخص العادى من المتعة فى لعبة الضحك أكثر مما يجد فى حياته العادية . فمن جهة يختار هذا الشخص اللعبة طبقا لمستوى استعداداته ومعلوماته ، ومن جهة أخرى فان أضرار هذه اللعبة أخف من غيرها .

آثار الضحك على المدى المتوسط

ان الضحك يتيح لنا أن نحصل بسهولة على كل ما نحصل عليه بصعوبة (أى بجهود يصعب بذلها) باستخدام عمليات الدماغ الحديث ، (الذى يقوم بوظيفة الملاحظة والتفكير) . فالإنسان حين يضحك يشارك تلقائيا فى المناقشة أو المناظرة أو الاتصال ، ولا يحس بكثير من التعب ، بل يشعر بالنشاط ويمتاز بالخلق والابداع . يضاف الى ذلك أن نقده يكون بناء (لأنه حين يريد أن ينتقد غيره يجب عليه أن يعارض الموضوع الذى أصبح الحاضرين بموضوع آخر يبتدعه ويصوغه بحيث يثير الضحك أيضا) . ومن المؤكد أنه يصعب لكل ما يدور من حديث فيرفض أو يقبل النتائج التى ينتهى إليها المتحدث بأن يضحك أو يرفض أن يضحك منها ، وذلك لأن هذا اللون من التبادل الفكرى من شأنه أن يبعث اللذة وبذلك لهيب المباراة . ثم إن الانفعال

الذى ينطوى عليه الضحك يولد الطاقة الذهنية بصورة غريزية مما ييسر بذل الجهد المطلوب .

ثم ان تكنيك الضحك ذاته ، وهو انبعاث الضحك من خلل طارئ على عملية منتظمة ، يتضمن توجيه سؤال الى الشخص المراد اضحاكه ، ويتعين على هذا الشخص ان يجيب عن هذا السؤال اذا اراد ان يضحك ، وهو بهذا يضع نفسه فى موقف يتعين عليه فيه ان يخلق . ويبتكر ويحلس ويفهم بنفسه سر النكتة . فاذا نجح فى ذلك ، ضحك من فوره . ولكن اذا لم ينجح الا اذا سأل غيره عن سر النكتة فانه لن يضحك . ذلك ان الانسان لا يضحك الا اذا اكتشف سر النكتة بنفسه . واذا تظاهر بذلك ، لم يكن ذلك التظاهر الا من قبيل النفاق المهيئ (حتى ولو لم يلاحظه الآخرون) .

ولذلك كان الضحك نتيجة سلسلة من العمليات الذهنية الناجحة . وهذه العمليات سهلة بالطبع ، ولكنها قابلة للتكرار الى غير حد (على الأقل خلال الدورة العادية للضحك) ، وقابلة للتكرار دون الشعور بالملل . (لتنوع الأسئلة) ، ودون الشعور بالتعب (بسبب الانفعال الذى يضاعف حركة الأعصاب الوسيطة) ، وقابلة للتكرار مع الشعور باللذة والمتعة .

وبفضل الضحك يستطيع المنح أن يدرك ويستقبل ويقبل أفكارا جديدة ، وذلك لأنه يضطر الى حل عدد كبير من الصراعات والتناقضات الصغيرة بين مختلف العمليات المنتظمة وبين مختلف الأفكار ، وبين مختلف المعلومات .

وفى النهاية يصبح المنح بذلك غير متهمى لاستقبال أفكار جديدة ومعلومات جديدة . وحينئذ يستطيع بسهولة أن يعود الى التفكير الصافى الواضح الذى ينفرد به .

يضاف الى ما تقدم أن الضحك والبحث عن الضحك يثير حركة ذهنية تتبع للمخ معالجة المعلومات التى يحتوى عليها (بالمعنى الالكترونى لهذه المعالجة) .

الآثار الطويلة الأجل

ونستطيع بعد ذلك ان نفهم وظائف الضحك . وهى من الواضح بحيث يبدو غريبا أن تكون هذه الوظائف غير معروفة .

وأولى هذه الوظائف وأوضحها ، وأشدها عند الجميع (ويستثنى من ذلك - بلا شك - الذين يكتبون عن الضحك) هى أن الضحك ينمى العلاقات الطيبة بين الناس ، ويعزز روح الوفاق والوثام بينهم . ومن الواضح أن المرح والسرور لا يقتصر على هذا الفرد أو ذاك ، بل يعم جميع أفراد الجماعة التى تستمتع بالضحك ، سواء أكانت جماعة أسرية ، أم مدرسية ، أم مهنية ، أم فئة اجتمعت لقضاء وقت الفراغ .

وإذا جاز لي أن استعمل كلمة دارجة اليوم قلت إن الضحك هو العامل الرئيسي بل هو أهم عنصر فيما يسمى بالطرب والأنس ، وليست هذه من الوظائف التي يستهان بها .

ومن الملاحظ في هذه الجماعات أن الحاجة إلى الضحك من الأمور المقررة عند أهل المجون والطرب من زعماء الجماعة الذين يعرفون كيف يفجرون الضحكات ، ويشيعون في الجماعة جو المرح والسرور . وجدير بالذكر أن أفراد الجماعة يعترفون بالوظيفة الاجتماعية لهؤلاء اللاجئين ، ويعاملونهم بروح العطف والتسامح . ولذلك يفتفرون لهم ما يتندرون به من النكات اللاذعة .

ومتى سادت في الجماعة روح العطف والتسامح فإن الضحك ، حين يستخدم على هذا النحو (ومن السهل أن يستخدم كذلك) ، يلبي حاجة عميقة من حاجات الحياة الاجتماعية .

★ ★ ★

وقد تصحب الأم وليدها لمشاهدة الصواريخ الاستعراضية (الألعاب النارية) فإذا به ينخرط في البكاء عندما تنفجر الصواريخ لأول مرة . ثم يساوره الخوف عند انفجار القنابل التالية ، والمفرقات النارية المتتابة ، ولا يلبث هذا الخوف أن يتحول إلى نوبة من الرعب تستحوذ على الصبي . ولكن أمه تهديء من روعه وتبعث السكينة في نفسه . بيد أن الصبي يسترسل في الصباح ، وينقلب صياحه إلى عويل وصراخ ، فلا تجد أمه بدا من أن تحميه من ضجيج المفرقات .

ولكن انظر الآن إلى هذا الطفل الصغير الذي سبق أن خاف من الصواريخ لقد شب الآن عن الطوق ، وبلغ سن الرشيد ، فاستطاع أن يفهم ما أكدته له أمه ، وأن يلاحظ أن الأصوات المنطلقة من الصواريخ مهما أذته - لا يعقبها شيء من العدوان الذي تصوره أول مرة . ثم أنه يقدر هدوء والديه ويأخذ في « مشاهدة » الأضواء المنبعثة من الصواريخ ، ويتمتع بما فيها من سحر وجاذبية ، إذ أصبحت شيئاً مألوفاً له بمعنى أنه يراها شيئاً يمكن احتمالها وأن الصوت الذي اعتبره في بادئ الأمر عدواناً وحشياً إنما هو من بواعث المتعة . واعتياد الطفل لهذه الصواريخ معناه ارتسام صورتها في ذهنه . ومن هنا يصبح قادراً على أن « يتوقع » أو « يتنبأ » أن صوت الصاروخ ليس نذيراً بالقتل والتدمير بل هو بشير بالعرض الجميل الذي يجلب المتعة للراشدين ، والذي يستطيع الطفل بالتدريج أن يتوقع أن يكون احتمالاً رائعاً . ومع مرور وقت معين يتوقف على نمو « ذكاء » الطفل وعدد ما يكتسبه من تجارب ، وعلى سلوك والديه . الخ ترتسم في مخ الطفل صورة العملية المنتظمة ، للصواريخ الاستعراضية ، ومتطق هذه العملية الذي يتيح للطفل

أن يصف عواملها الجوهرية ، ويفسرها ، ويتنبأ بها . وفى السنة التالية لا يلبث الطفل متى ساوره بعض القلق عند الانفجارات الأولى أن يتذكر صورة العملية المنتظمة للعرض الصاروخى ، وما تنبئ به من لذة وممتعة .

وهذه الملاحظة التى يستطيع كل منا أن يؤكد لها تساعدنا قبل كل شيء على التفرقة بين الحالات التى يؤدى فيها اختلال العملية المنتظمة الى اثار الضحك ، والحالات التى يؤدى فيها هذا الاختلال الى اثاره الخوف والقلق . ويلاحظ أن اختلال العملية المنتظمة يفتقر باختلال القدرة على التنبؤ ، ولا يؤدى هذا الاختلال الى الضحك الا اذا أمكن اصلاحه فى الحال بضرب جديد من التنبؤ يعيد الطمأنينة الى النفس ويبعث فيها الشعور بالأمن المادى والمعنوى .

ان هذا التحليل لدور التنبؤ فى اثار الضحك يتيح لنا أن نبحث فى مسألة « عفريت العلبة » التى أشرنا اليها فى بداية هذا المقال ، فنقول ان القارىء يعلم أن برجسون ومعظم الملايين من قرائه يعتقدون أنهم يرون فى ذلك برهاناً على أن الضحك ينجم عن طلاء مظهر ميكانيكى على شيء حى . فهل صواريخ الألعاب النارية التى لا تنير الضحك أبداً أقل ميكانيكية من عفريت العلبة ؟ هل من الضروري أن تميز بين العملية المنتظمة الكيميائية ، والعملية المنتظمة الطبيعية ؟ هل اطلاق الصواريخ أقل « انسانية » ، (بالمعنى البرجسونى) من اطلاق الزنبرك (اللولب) ؟ فى الحق أن المشاهدة - وكذلك الألعاب النارية فيما اعتقد - توضح لكل القراء أن عفريت العلبة يخيف الطفل فى البداية ، كما تخيفه الألعاب النارية ، ولكن صورة العملية المنتظمة لعفريت العلبة ترسم فى ذهن الطفل بالتدرج . وضحكه حينئذ - وحينئذ فقط - انما هو مظهر الارتياح الذى يشعر به من جراء التنبؤ بما يحدث ثم من جراء قدرته على تفجير عملية لم يكن يعرفها من قبل ولهذا ملأت قلبه رعباً وفزعاً .

ثـ

المقال وكاتبه	العدد وتاريخه
● زفرة وحسرة على الأندلس	العدد ١٢١ — The sigh of the Moor
بقلم : صلاح ستيتيه	١٩٨٢ by : Salah Stetié
● المدن الجديدة	العدد ١٢١ — The New Towns
التنظيم والتلقائية	Organization and Spontaneity
بقلم : راهات نابی خان	١٩٨٢ by : Rahat Nabi .han
● ملاحظات لمهندس معمارى	العدد ١٢١ — Some Observatıons by
بقلم : فيلكس نوفيكوف	an Architect
	١٩٨٢ by : Felix Novikov
● الكلمات السحرية	العدد ١٢١ — Les Mots Magiques
بقلم : الكسندر تشورانسكو	١٩٨٢ Par : Alexandre Cioranlsco
	العدد ١٢١ — Reflexion sur le rire
بقلم : جان فوراستيه.	١٩٨٢ par : Jean Fourastie

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٤/٣٨٥

العدد السادس والستون
السنة الثامنة عشرة
أغسطس / أكتوبر ١٩٨٤



دِهَجِي

مصباح الفكر

في هذا العدد

- تنظيم الزمن النفسي تنظيماً توفيقياً
بقلم : البرت ماير
ترجمة : أحمد رضا محمد رضا
- الفلامنكو : تقاليد متطور
بقلم : باربارة طومسون
ترجمة : محمد عزب
- المؤسسات العلاجية في ثلاثة مجتمعات
في العصور الوسطى
بقلم : وليام ر. جونز
ترجمة : أمين محمود الشريف
- الفردوس • العصر الذهبي • العهد السعيد
يوتوبيا (المدينة الفاضلة) :
اطلاعه على تباين أشكال المجتمع المثالي
بقلم : لوك واسين
ترجمة : بهجت عبد الفتاح عبده
- المعاصرة والتاريخ
بقلم : تيلو شاير
ترجمة : الدكتور حسين فوزي النجار
- ثبت

رئيس التحرير

عبد المنعم الصاوي

هيئة التحرير

د. مصطفى كمال طلبه

د. السيد محمود الشنيطي

د. محمد عبد الفتاح القصاص

فوزي عبد الظاهر

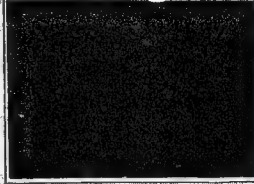
صفي الدين العزاوي

محمود فنؤاد عمران

الإشراف الفني

عبد السلام الشريف

تنظيم الزمن النفسى منظرياً توافقياً



١ - الساعة ، هي الساعة !

كثير الحديث والبحث فى الزمن الموسيقى وقل الكلام والكتابة فى موضوع موسيقى الزمن ، على الأقل فى الوقت الحاضر ، كما يقل الاستماع الى هذه الموسيقى ، وهى مع ذلك أكثر الموسيقىات دقة وقوة . ثم كيف يمكن الاستماع اليها ؟ ان « الألحان الشديدة التوافق » التى تهدهد مللنا ، وتخفف ألمنا ، على ضفاف الأبدية التى تتلاطم عليها ايقاعات الزمن وهى هبة ربانية ، هذه الألحان التى يتحدث عنها دارسو الموسيقى فى القرن الثامن عشر ، والمذكورة فى وثائق ، صممت منذ زمن بعيد ، غارقة فى الأصوات دون السمعية . والعالم الغربى ، عندما أخضع الزمن النفسى للقياس « المترونومى » الخاص بالساعات والتقويم ، استبدل بايقاعات الحياة والادراك بقدر كبير كيانا مجردا لم يعد سوى « آلية وظيفته » (بودريار ١٩٧٤ Baudrillard والساعة كما نعرفها فى الوقت الحاضر ، والتقويم الحديث شيآن بديعان فى ذاتهما ،

بقلم : البرت ماير

ولد في بولزانو في ١٩٤٢ ، قام بدراسات موسيقية في
إيطاليا وألمانيا وكندا ، أستاذ للموسيقى الإلكترونية في معهد
الكونسرفتورا في فلورنسا • مؤلف موسيقى مشهور •

ترجمة : أحمد رضا محمد رضا

ليسانس في الحقوق من جامعة باريس ودبلوم في القانون من
جامعة القاهرة ، مدير الادارة العامة للتحقيقات بوزارة التربية
والتعليم سابقا •

فوق انهما نافعان جدا ، الا أن الدور الذي يؤديانه في حياتنا والمكانة التي يشغلانها
فيها لا يجعلانها رفيقين لنا يساعداننا على أن نظل في الوقت المناسب على وفاق مع
الاشياء (تبعا للمفهوم الصيني : « شيه » Shih — لاز ١٩٧٦) بقدر ما هما
حارسان يرصدان عثراتنا •

ونحن في أحاديثنا اليومية نتكلم عن الزمن كما لو كان عملية حسابية : فلدنيا
منه أكثر أو أقل مما يلزم ، وقلة نكسبه أو نخسره ، ونحاول أن نوفره ، وقد لا نجد
وقتنا للراحة والتكاسل • هذا المفهوم الكمي التقريبي للزمن لم يكن فقط الى اليوم
مسيطرًا على تنظيم « مواعيدنا » وتوزيع الأشغال والمهام على مر الأيام ، ولكنه ألهم
أيضا غالبية الأبحاث المخصصة للزمن الاجتماعي في كل المجالات ، آية ذلك
« الدراسات بشأن ميزانية الوقت في الصناعة » • وكمن جهود بذلت لابتكار تقنيات
ووصفات جديدة لتوفير دقائق قليلة ! ولا بد أن يؤدي خفض الأوقات لانتاج السلع
الاستهلاكية ، وخدمات المواصلات ، والمبادلات التجارية ، الخ في الأصل ، وبصورة

تلقائية إلى زيادة نصيب الوقت الحر الذي يخصص لممارسة نشاطات ترفيهية لعدد متزايد من الناس . ومع ذلك لم يضعف خضوع الإنسان للزمن الذي يحسب . والإنسان الغربي اذ وقع في شرك «فهومه الضيق عن الوقت الذي يملكه ، لا يتصور وسيلة أخرى للخلاص من فكرة «البترو» المسيطرة عليه سوى أن يمضي دواما بسرعة متزايدة . هذا الاسراع ينتهي بأن يؤثر فيه تأثير المخدر . وفي هذه الأثناء أدركنا أن هذا التقدم السريع لا يؤدي إلى شيء . على أنه ينبغي قبل أن نتوصل إلى تقدير حقيقي « للمظهر النوعي لمخطط ساعات العمل وأيامه » (ماريتش ، ١٩٧٧ Moric ، وكذا للمظهر النوعي لكل إيقاعات الزمن الاجتماعي ، ينبغي ابتكار معايير جديدة . ولا يبدو أننا قد تقدمنا كثيرا في هذا السبيل ، وينبغي أن نستخدم من أجله رؤية أكثر اتساعا .

٣ - الموسيقى المسموعة ، وغير المسموعة .

الدورات الاجتماعية (١) هي ظواهر منخفضة التردد (٢) . وفي منطقة التردد هذه نجد إيقاعات فلكية ، وحيائية ، وسمعية ، وهي أيضا المنطقة التي تقع فيها الموسيقى وعناصرها المركبة التي تجمع الأصوات المسموعة ، وتكوينات إيقاعية متنوعة (بيلافسكي) ، ١٩٨١ والموجات المخية عند الإنسان . تقابل المنطقة الوسطى بين الصوت المسموع وبين التردد الذي لا يسمع معه الصوت ، وبعبارة أخرى عند العتبة التي يصير ادراك مرئيات الصوت عندها ادراكا لتنبضات .

(١) فكرة « الدورة » هنا ، مجرد إيقاعات متواترة يسهل تعيين هويتها : إيقاعات الدراسات ، وساعات العمل ، والتنقلات اليومية ، والانتخابات السياسية ، الخ . وليس في وسعنا أن نناقش بعض المظاهر الدورية التي لا يسهل تمييزها بكمالية مباشرة (كنظريات الدورات الثقافية والطبائية التي يقترحها سينجلر ، وتوينبي وآخرون) .

(٢) كثيرا ما تختلف العتبة العليا لمنطقة التردد المنخفض ، تبعا للظروف . ونحن هنا نلمسك بالممارسة العملية التي تمنح الحد الأعلى للأصوات المسموعة بحوالى ١٥ كيلو هرتز KHz .

(الهرتز : وحدة التردد ، أو الذبذبة في الثانية - المترجم) .

ولعل من المفيد أن نعدد البارامترات التي يتكرر ذكرها في هذا البحث : فالتردد = عدد الدورات في وحدة الزمن ، أي الثانية CPS ، أو هرتز (الدورات في الثانية) ، والفترة = مدة الدورة الواحدة ، والسمة = المسافة بين طرفي الذبذبة ، وينطبق هذا أيضا على كتلة الجسم الذي ينسحب في الحركة التذبذبية على مسار الموجة ؟ والرحلة ، لها معان مختلفة ، ولكنها تستخدم هنا للدلالة على الزمن الذي ينتهي بين كل عودة جورية لنقاط متماثلة في مختلف الدورات ، والشكل التوجي ، هو شكل دورة معينة ، الدورة النافذة ، في الموجة المربعة لقطع ، أو المستنة ، هي النسبة بين طول الجزء المسمو (الموجب) للحن وبين الطول الكلي للفترة (مثال ذلك : ٨ ساعات في النظام اليومي ثلاث فرق) ؟ التعديل : التغيير الذي يجرى على بارامتر أو أكثر للذبذبة ما ، نتيجة لتداخل ذبذبة أخرى (مثال ذلك ، في تعديل التردد ، التغيير الذي يطرا على تردد ذبذبة تبعا لتداخل ذبذبة تحكم ، وعلى شكل الموجة مسموعة) .

ويزداد يوما بعد يوم علمنا بالدورات ذات التردد المنخفض عند الانسان ، وفي الطبيعة ، دون أن يبدو أننا قادرون على استخلاص بعض الفائدة من ذلك ولم نزل استخدامها لتوقيت تلميها علينا مبادئ بالية .

والموسيقى في الوقت الحاضر هي وحدها التي تبدو مثالا لتنظيم منهاجي ووظيفي للدورات المنخفضة التردد . والموسيقى في مظاهرها الأكثر اقناعا تنجح في التوفيق والتجانس بين عوامل الزمن التي تنتمي الى النظام الفيزيائي ، والفيزيائي النفسي ، والاجتماعي .

وقد ندهش على الأقل من هذه الرابطة بين الموسيقى - وهي ظاهرة انتهينا أخيرا الى اعتبارها سمعية فحسب - وبين ظواهر لا تنتمي بداهة الى السمع ، كالإقاعات الطبيعية أو الاجتماعية ، وهي رابطة تميل الى تمثيل نظام ذي نزعة جمالية كنموذج لتنظيم الوقت في الحياة اليومية حيث الاهتمامات الغالبة هي المنفعة والفعالية .

غير أن فن تنسيق الأصوات والإقاعات ، وهو ما نسميه الموسيقى كان في فكر علماء الفن النظري في الماضي يقارب كثيرا وبالخاصة أنماطا أخرى غير مسموعة ذات طبيعة دورية . وتبدو الموسيقى هنا وهناك (كما تشهد بذلك الصين بمفهومها : شى لو Shilu ، لار Larre ١٩٧٦ ، وداينيلو Daniélou ١٩٥٩) بمثابة خلاصة شاملة للانسجام العام للدورات المتواترة ، وليست الامحاكاة باهتة لتلك السيمفونية . يقول كنفوشوس : « ان أعلى شكل موسيقى لا يخاطب الأذن » . وبعد عشرة قرون يميز بويس Boece ثلاثة أنواع من الموسيقى : موسيقى الأجرام السماوية musica mundana وتنظم حركتها تعاقب الفصول ، ودورات الطبيعة المحيطة بنا ، والموسيقى الانسانية musica humana ، وهي ناتجة عن توازن توافق عند الانسان بين الوظائف الفسيولوجية ، والمكبات العقلية ، والعواطف ، والموسيقى المتواضعة الآلية musica instrumentales ، وهي ما نعنيه بالموسيقى .

واذا كان تمييز بويس لأنواع ثلاثة من الموسيقى قد خلده وأثراه تفسيرات وشروح أجراها العديد من المؤلفين طوال ثمانية قرون ، فانه يصعب أن نصدق أن هذا تم بفضل ما سماه علماء القرون الوسطى Autoritaetsglacubigkeit وبعد انقضاء ثلاثة قرون من عهد جوائز ايجيديوس زامورنيسيس Joannes Aegidius Zamorensis السابق ذكره يتحدث كيلر Kepler عن Harmonice mundi (الهارمونية العالمية) بالرجوع صراحة الى قوانين التآليف الموسيقي . وفي هذا الخصوص ، نذكر تعليق رينيك Reilcke (١٨٧٠) اذ يقول : « تتناسب الطبيعة النوعية للموسيقى مع المجاز » ، من قبيل التماثل في الشكل والوظيفة بين النظريات الموسيقية والنظريات العامة للمعرفة ، ويضيف المؤلف أن هذه الطبيعة المجازية ، « مع المفاهيم السحرية التي تتضمنها تغذي بعض المشروعات الطاقية » .

والحقيقة أن هذا المفهوم الحسي المتعدد للموسيقى ، الراسخ في رؤية « موسيقية شاملة » للعالم ينزع الى استثارة صور من الممارسات الخفية لدى الموسيقيين وغيرهم ،

على نقيض « الروح العلمية » ، ومن ثم فهو ليس ذا قيمة من حيث كونه فرضا عمليا .
ولهذا يستحق شيئا أفضل من ذلك بقليل .

٣ - تحليل موسيقى للدبذبات دون السمعية .

يمكننا أن نتناول الموضوع من زاوية أخرى ، بحسابات بسيطة . فعلى عكس ما تعرفنا به النظرية الأولية للموسيقى - حيث النظام النغمي ومدة بقاء الأصوات فئتان متميزتان - فإن الترددات والإيقاعات في شريط الموجات المسموعة هما وجهان لظاهرة تذبذبية دورية واحدة . وتقع العتبة الحرجة لاندماج هذين الوجهين في حوالى ١٥ الى ٢٥ هرتز (وبعد هذا يصبح الاحساس بالنبض ادراكا لصوت مستمر) ، وتختص هذه العتبة بآليات الادراك السمعى لدى الجنس البشرى . وقد اعترفت كل الدراسات المعاصرة الخاصة بالتأليف (الموسيقى) بوحدتها الأساسية . من ذلك أن الحد الأدنى للترددات الموسيقية التى تحددها كتب علم الأصوات بحوالى ٢٠ هرتز يجب بالأحرى أن يقع فى حوالى ١٥٠ هرتز . وهو ما يقابل فترة قدرها ٦٦ ثانية . وفيما بعد هذه القيمة - مما يقابل القدرة المتوسطة للذاكرة المباشرة - نجد أرقاما إيقاعية ، يمكن ادراك شكلها الدورى مباشرة بالحواس . وفيما دون ذلك ، أى حين يستطيل أمد الفترة ، ولا تشتغل الذاكرة ، لابد عادة من اللجوء الى نموذج بناه مجرد لادراك تواتر الشكل .

وفيما تحت عتبة الاندماج ، تصبح الأحاسيس متعددة القدرات . والدورات تحت السمعية تدركها الأذن (اذا احتوت على عناصر يمكن سماعها) ويدركها النظر واللمس ، أو مجرد الاحساس بالمهم بوجود شئ ما . وتتبع هذه الدورات قناة أو أخرى من قنوات الحس ، أو تبقى غامضة .

وإذا اتخذنا كنقطة استئلال لدى الإنسان إيقاع التنفس العادى (حوالى ٢٠ هرتز) أو إيقاع القلب (حوالى ١٣٣ هرتز) ، فإن الترددات الموسيقية تقع اجمالا حول هذه القيم ، أو أعلاها كما تقع الإيقاعات البيولوجية الدورية أسفلها . ويفطى امتدادا شريط الترددات الى أعلى والى أسفل بين ٤ و ٥ من ١٠ من القدرات . هذا التقارب ، وهذا الدعم الجزئى لمناطق الترددات الموسيقية والبيولوجية يلقيان ضوءا جديدا على نظريات الموسيقى تحت السمعية .

وهناك عناصر أخرى فى نفس الاتجاه . ففي سلم الترددات الموسيقية كلها توجد علاقة ممتازة ، ودرجة الاندماج المحبب للأذن بنوع خاص ، بين الدبذبات التى تكون النسبة بين تردداتها ١ : ٢ - أى « الأوكتاف » فى المصطلحات الموسيقية الغربية .

وقد أوضح موزيتى Mosetti (١٩٥٦) ، فى أعقاب فرتشيللى Vercelli ، وبوللى Polli ، وآخرين ذكرهم أن هذا التجانس موجود بنسبة ١ : ٢ أو متوسطها الهندسى ، فى مجموعة من الظواهر ذات التردد المنخفض مثل : التغيرات التى تطرأ على قياس الضغط الجوى (البارومتر) ، وقياس المطر ، ومعدلات نمو الأشجار ،

والأمراض الصدرية ، ومعدلات وفيات التيفوس ، وعدد المسافرين ، وأشياء أخرى كثيرة . ويبدو أن الدور الممتاز للاكتشاف في الموسيقى - بالنسبة الى المياوري (اللحن) ، والايقاع - له نظيره في بعض الصفات الدورية تحت الموسيقى .

وتلعب صلات التردد بصفة عامة دورا رئيسيا في الموسيقى ، وتدخل في عداد مصطلحاتها الأساسية . وقد أعلنت كل ثقافة مجموعة من النغميات والمقامات يمكن ابتداء منها أن تنتظم صلات التردد (أو الفواصل بلغة الموسيقى) . وتحفظ الفواصل الايقاعية أو اللحنية بصفاتها المحسوسة على طول شريط الترددات الذي تغطيه الموسيقى ، ودرجة انساجها - مع شيء من التبسيط - متناسبة تناسبيا عكسيا مع تعقد أطراف العلاقة الترددية . وفي مجال الموسيقى لا يتدخل التردد بذاته إلا من أجل تمييزات فئوية موجزة ، في حين أن مجموعة الألوان في الفنون التشكيلية تعتمد على الترددات الأساسية التي تحدد الاحساس بلون أو بأخر من ألوان الطيف كما تبدو في ضوء النهار . وهذا يفسر أن محاولات تحويل الفواصل الموسيقية الى صلات من ترددات « كروماتية » (لونية) لم تؤد الى نتائج مماثلة (فيرونيزي Veronesi ١٩٥٦) .

وقد عدل كثير من الملحنين المعاصرين عن استخدام الفواصل المحددة بوضوح ، والتي يقيس ادراكها بالحس بدرجة مضبوطة ، واستبدلوا بها تكوينات غير محققة ، أو أنها خاضعة لقواعد موسيقية مسلسلة ، شديدة التعقيد (ومن ثم فهي دائما مبهمة للأذن) ، وحل محل الروابط الايقاعية البسيطة في الموسيقى الكلاسيكية روابط معقدة تتضمن مفرداتها في الكثير من الأحيان رقمين . ويبدو مع ذلك أن الفواصل الموسيقية المنتظمة التي يسهل التعرف عليها لم تعد لها قيمة كبيرة .

ويبدو أن الحالة السائدة في وقتنا الحاضر لا تهتم كثيرا بالدورات الحيوية ، وروابط التردد الخاصة بها . وتعامل المواعيد التي تنظم مشاغلنا اليومية مع الوحدات الزمنية كما لو كانت « فيشات » ، أو تفاحات ، أو لترات من البنزين : فنحن نجتمع ، ونطرح ، ونضرب ، ونقسم ... ونحن ، فضلا عن ذلك ، وبشكل عام ، في ادراكنا للبيئة المحيطة بنا منهمكون في عد كل ما يظهر لنا « احصاء العناصر التي تبدو لنا أنها توفر شيئا من الاستقرار في الزمان والمكان) حتى أننا نلقى صعوبة شديدة في تركيز انتباهنا على « كاليديوسكوب » الأشكال (منظار النماذج المتغيرة المختلفة الأشكال والألوان : للشكال - المترجم) ، وأشكال « الجشطلت » المتحركة دواما ، ولكنها متواترة ، ويكونها بسرعة دعم دورات الأحداث والمستقبل ، واختفاء الأشياء والكائنات (لورنز Lorenz ١٩٦٣) .

ولا شك أن هذا لا يخلو من الصلة بالدور المتواضع الذي يلعبه كل ما له أساس بعلم الأصوات ، والايقاعات في رؤيتنا للعالم . « ان معالجتنا بالرياضيات للصورة التي لدينا للعالم تتمشى بالتأكيد مع تفضيلنا للجانب المرئي لخبرتنا الحسية الحركية . ونحن في هذا النطاق المتميز بقياس الأشياء ، ونوجه أنفسنا ، وندرك العدد » (شالتنبراند Schaltenbrand)

وقد آن الأوان لأن نعطي القنوات الحسية الأخرى نصيبا أكبر في تشكيل عمليات المعرفة وتحديد الأولويات التي يتعين مراعاتها حين يقتضى الأمر تعديل بيئتنا (انظر : شافر Schaffer ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ في دراساته الحديثة بشأن علاقة الإنسان العصرى بالبيئة الصوتية) .

٤ - توافق الأنغام وتناقها ، والأصوات المختلفة في تنظيم الزمن .

تفتح الفكرة الموسعة عن الموسيقى ، والمطبقة لاستكشاف الذبذبات المنخفضة التردد أفاقا جديدة لدراسة وحدات الزمن وأجهزة المزامنة (زايتهبيرز Zeitgebers) (٣) .

وحدات الزمن

كل سياسة لتنظيم الزمن يجب أن تقوم على مجموعة من وحدات القياس حتى تكون ذات فائدة عملية . وإذا نظرنا في القائمة الأكثر تداولاً (السنة الشهر . الأسبوع ، اليوم ، الساعة ، الدقيقة ، الثانية ٠٠٠) تبين لنا أن وحدتين فقط هما اثنتان تقابلان تماما دورتين طبيعيتين . فالمدة المتوسطة للشهر ، وهى حوالى ثلاثون يوما + ٥/٢ (من اليوم) تزيد يوما واحدا على الدورة القمرية ، وهى بالضبط ٢٩ر٥٣ يوما . والتفاوت المحير الذى نلاحظه فى عدد الأيام التى يحتوئها كل شهر يرجع جزئيا الى الاهتمام المشروع بالنوفيق بين العدد الاجمالى لأيام السنة الشمسية وبين اجمالى الأيام التى يتضمنها الاثنا عشر شهرا (مع بعض الاستدراك ، مثل السنة الكبيسة ، الخ) ، وكذا جزئيا الى بعض التنوعات الاعتبارية التى يملئها الاهتمام بتخليد ذكرى بعض الشخصيات المشهورة ، مثل القيصر أغسطس ، ويوليوس قيصر اللذين أورثا اسميهما لشهرى الصيف .

والتفاوت المرحل بين الشهر القمري ، والسنة الشمسية وقدره ١٠ر٨٧ يوما فى نهاية كل دورة للأرض حول الشمس قد تلقى حلولا متنوعة تبعا لمختلف الثقافات ، وذلك اما بترك الفارق بتزايد سنة بعد أخرى ، مع ضبط التزامن من حين الى حين ، او اضافة شهر ثالث عشر كل ثلاث سنوات ، أو استخدام شكل آخر من أشكال الاستكمال ، واما بالاعتماد على العودة الدورية لظاهرة طبيعية أو سحرية . وليس ثمة ضرر كبير فى هذا . ومن ناحيتي ، واعتبارا بالخلط الذى يشوب نظامنا ، أرى أنه من الأوفق (موسيقيا) انتظار موسم تغريغ سمك « البالولو » عند تقابل الشمس مع القمر ، مثلما يفعل سكان جزر تروبريان Trobriand (ليتش ١٩٥٠ Leach بدلا من الاستمرار فى اطراء غرور أمبراطور رومانى برقصنا انقاص الشهر الذى

(٣) يتضمن هذا أن البحث فى الموسيقى بالإنعانة بعلوم مختلفة ، وهو بحث كان يجرى فى اتجاه واحد : صار يجرى الآن بصورة أفضل فى اتجاهين : فعندنا فيزياء للموسيقى ، وفسولوجيا وصومبيولوجيا للموسيقى ، الخ . ترى متى يكون عندنا موسيقى للفيزياء ، ولعلم النفس والاجتماع ؟

نسبه لنفسه بدون وجه حق . وعلى الرغم من البراهين الدامغة التى تشهد لصالح الأهمية الزمنية البيولوجية للدورة القمرية ، لم نزل متمسكين بتقويم هجين لا ينتمى حتى الى دورة طبيعية ، ويعقده كل الحسابات . هذا الانقطاع الواقع بين دورة طبيعية ودورة مصطنعة ابتكرها الانسان هو مثل نموذجي لما أسميه « تنافر فى المدى دون السمعى » .

أما تقسيمات الزمن الأخرى ، الأسبوع ، أو الساعة ، فلاصلة لأصلها بالدورات الطبيعية ، ولكنها تعكس نظام/العد الخاص بكل ثقافة ، مثل النظام البابيلونى القائم على أساس العدد ٦٠ ، أو على ايثار بعض الشعوب لبعض الارقام ، كرقم ٧ أو ١٢ فى التقاليد اليهودية . ويمكن أن نقول شيئا من هذا القبيل بخصوص مضاعفات السنة ، كخمسة الاعوام ، والقرن ، والآب بصفة خاصة العقد (عشر الاعوام) ونحن نحزم أعوامنا فى رزم ، كل رزمة عشر أعوام ، بكيفية تحككية تماما ، اما لتقدير أعمارنا ، أو لحساب مراحل الحياة الاجتماعية . وبدلا من أن نستخدم الأرقام الصحيحة فى النظام العشري ، لماذا لا نرجع الى دورة الأحد عشر عاما فى الحركة الشمسية ، أو الى « ساروس » من ١٨ سنة و ١١ يوما ، الذى يعين عودة كسوف الشمس ، أو الى دورة ٤٥ سنة التى تنظم تغير المجال المغناطيسى الأرضى ؟ .

وبالرجوع الى الأسبوع ، وقد رأينا أنه أصبح مستخدما فى كل أنحاء العالم على وجه التقريب ، فانه اليوم ، وبنوع من السيطرة الثقافية يشمل سبعة أيام ، طبقا للرواية التوراتية فى سفر التكوين ، وليس ستة أيام ، كما هو الحال عند شعوب أبوريه Abouré التى تعيش على ضفاف البحيرات فى ساحل العاج ، وذلك تبعا لأسطورة مقابلات « العنكبوت » الست مع الاله – والعنكبوت هو الرسول بين السماء والأرض (نيانجوران – بواه Niangoran-Bouah ١٩٦٤) . وما دام عندما اشهر غير متساوية الطول ، فلم لا يكون عندنا أسابيع مختلفة الطول ؟ وهذا يسمح بأن يكون عندنا أشهر ذات ٢٩ أو ٣٠ يوما (كما فى التقويمين العبرى والإسلامى) تعين دورية أوجه القمر ، وينظم حساب الأسابيع مع الشهور . فالشهر الذى يحتوى على ٢٩ يوما ، مثلا ، يشمل ثلاثة أسابيع ، كل اسبوع سبعة أيام ، وأسبوعا من ثمانية أيام . أما الشهر الذى يحتوى على ثلاثين يوما ، فيتناوب فيه اسبوع من سبعة أيام ، وأسبوع من ثمانية أيام . وهناك صيغيات أخرى ، كتلك التى اقترحتها الجمعية العالمية لاصلاح التقويم (جويس ١٩٥٤ Joyce)

أما تقسيم اليوم الى ٢٤ ساعة متساوية ، فانه خاتمة تطور بدأ بتقسيم الليل والنهار الى ١٢ ساعة غير متساوية الطول ، مع تقسيم ثان أوسط الى ظهر ومنتصف الليل . ومزية الساعة التنوع الحسابى ضبط أوقات العمل وأوقات الراحة ضبطا تلقائيا ، مع تغيرات الفصول . وفى الامكان محاولة تحقيق هذا المشروع ، على الأقل خلال الاجازات .

ولا يبدو أن الدقائق والثواني متوافقة مع الدورات الحيوية عند الانسان فى

هذا الشريط من الترددات (أنظر فريس ١٩٥٦ Fraisse . وإياكونو Jacono بلا تاريخ وبوبيل ١٩٧٢ Popel . وإذا كانت الدقائق في كثير من الأحيان ثينة ، وإذا كان من الضروري أحيانا الا نضيق ثانية واحدة ، فأننا نلجأ دوما الى وحدات القياس (الزمنى) هذه مضطرين ومجبرين ، فلا نستطيع من ثمة أن نمسك أنفسنا عن الحكم عليها بأنها قاسية ، وخارجة عن ذواتنا .

أجهزة الزمانة : زائتجبر Zeitgebers

للزمن ، وقد تحدد بمقاييسه المجردة وجه آخر ، يتمثل في تعدد «الزائتجبر» أى « موزعات الوقت » - التى تنأى بالتدرج عن الواقع المحسوس ، أى انها تقطع شيئا فشيئا كل صلة مع تجربة الفرد اليومية ، وتنفق حلقة التجريد ، وتقويها (جانير ١٩٧٧ Jeannière) . وفيما مضى كان عدد «الزائتجبر» محدودا ، وبالأخص فى الريف ، حيث الطبيعة والكنيسة (وغالبا بالاتفاق مع السلطة السياسية أو كمجرد امتداد السلطة المدنية) تتولى تدبيرها ، وتبعا للأساليب المستخدمة للتمشى مع العوامل الأساسية للزمن الاجتماعى ، كالسمات التقليدية ، من أعياد ، وعادات ، وشعائر تميز الحياة الاجتماعية ، ويجد كل انسان فيها نفسه ، ويجادل أحد فى مشروعية دورها ، وتبسط سلطانها على السكان كافة (أى تتوافق مع مجال تأثير النظام) ، وفى كل مراحل العمر ، وكل الاوقات ، وسلطانها قوى ، وبخاصة لأن تدبذبات هذه الزمانات ذلف سعة قليلة ، وتظل ثابتة ان لم تكن مستمرة لآماد طويلة .

كانت أنماط التعديل الناتجة عن التأثير الموحد لهذه الزمانات ، وتفاعلها مع مختلف البيئات صفة مميزة جوهرية للهوية الثقافية لكل شعب . وهذه الصفة يستحق شكل الزمن الاجتماعى الدراسة الواعية نفسها التى يستحقها الشكل المكانى للبيت السكنى ، أو الفولكلور ، أو اللغة ، وسائر الفنون (ليتش ١٩٧٢) .

ومع تقسيم العمل ، وريط القطاعات الاقتصادية بعضها ببعض ، وتنوع النشاطات الانسانية ، وتنفيذ السلطة السياسية . تضاعف عدد الزمانات ، فازدادت قدرتها على التحكم فى حياتنا اليومية . ومن العسير على أى انسان ، رجلا كان أو امرأة ، يعيش فى بلد صناعى ، أن يحصى كل الضغوط التى تؤثر تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على جدول مواعيده . والكثير منا يؤدى دور الزمانات دون أن يدري ، بالنسبة لأشخاص غرباء تماما عنه . و « الزائتجبر » بأعدادها وحدها ، تتعارض وتتناقض مع بعضها بعضا ، وتنسج شبكة شبيهة بنسيج عنكبوت يقع فى شراكه الذباب ، وهى فضلا عن ذلك شبكة متحركة تتغير دوما ، وأحيانا بعنف . « بالنظر الى الناس وهم يعيشون ، فى الزمان والمكان ، واعتبارا بعدد النشاطات المتزامنة التى يزاولونها فى المواعيد المضروبة ، وفى مكان واحد ، سعيا لتوفير معيشة أفضل ، فأننا ندهش من أنه لا توجد أية فوضى نتبينها يوما بعد يوم فى الشئون البشرية » (شابان ١٩٧٨ ، Chapin) .

وثمة مناطق كانت منذ بضع عشرات السنين تشكل نظاما مغلقة ، أو مغلقة نسبيًا ، على المستويات الجغرافية والاقتصادية والثقافية - كالوديان العليا في جبالنا - تعيش على نسق أهل نظمته الزمانات المحلية ، تأوى الآن سكانا تخضع إبقاعاتهم الفردية لنبض الزمانات الخارجية ، وأحيانًا النائية . تلك هى حالة سكان الضواحي كلهم ، فهم يتوجهون كل صباح الى المدن المجاورة ليعملوا بها ، وكذا كل الذين يشتغلون فى صناعات السياحة والنقل وغيرها .

وقد يصبح إيقاف معين سببا للخلاف بين زمانات لا يبدو بينها أول وهلة شئ مشترك : تلك هى حالة العام الدراسى فى إيطاليا اذ يريد ملاك المساكن الصيفية أن يزداد هذا العام قصرا ، فى أن الأولويات التربوية تدعو الى توزيع السنة الدراسية على عدد أكبر من الأسابيع . ولست أتحدث هنا عن كثرة الانتخابات التى تقصر السنة الدراسية بشهر كامل .

هذه المتاحة من العناصر الزمانية التى صارت الآن معقدة ، لاختلاص منها ، لا يد أن تعكس الى الأبد صدى الأصوات دون السمعية ، مولدة سيمفونية مبهمّة من الأصوات المتوافقة والمتنافرة ، بتقاطع الدورات الزمنية مع الدورات الطبيعية ، وتداخل الدورات الزمنية فيما بينها . والصوت دون السمعى ، مثله مثل الصوت المسموع يظل متماثلا مع نفسه من خلال كل التصفيات والتوسعات فى تعديل التردد ، غير أن الصوت دون السمعى ، بعكس الصوت المسموع الذى يمكن تجنبه ، يحتاج كل شئ ، حتى سكوت شواطئ فالدن بوند Walden Pond (٤) .

وليس ثمة وجه للشبه بين منحنى الدورات الطبيعية ومنحنى الدورات التى يصطنعها الإنسان مما لا يساعد على تدبير الأمور . ويعتبر تنظيم وقت الإنسان بعامة مهمة غير متواصلة ، تعطى منحنى ذا شكل مسنن ، من النمط ON/OFF للدخول ، أو الخروج . ونجد هذا النوع من الوظيفة نادرا فى الدورات الطبيعية التى يكون منحناها بوجه عام جيبيًا ، غير منتظم . ويمكن التعبير عن التوزيع المتوسط للعمل طوال حياة الإنسان بعدة منحنيات مسننة (معترجة تبعا لوحدة الزمن التى تعين الفترة :

١ - فترة ٢٤ ساعة ، الدورة النافعة $\frac{1}{2}$ (ثمانى ساعات عمل ، وثمانى ساعات راحة ، وثمانى ساعات نوم) ، ونهى للدخول فى الفترة التالية :

٢ - فترة ٧ أيام ، الدورة النافعة $\frac{7}{5}$ (خمسة أيام عمل ، و ٢ اسبوع انجليزى) ، وتؤدى الى :

٣ - فترة ١٢ شهرا ، الدورة النافعة ١١/١٢ (مع زيادة الاجازات بأجر ، أو بدون زيادتها ، وقبل انشاء الاسبوع الخامس) • وتؤدي الى :

٤ - مدى حياة الانسان ، ومعدل حياته ٧٥ سنة ، والمدى المتوسط للحياة العاملة ، أو الدورة النافعة ٥/٣ (٤٥ سنة في ممارسة مهنة) •

ويجب بالطبع ، سواء في حالة السلوك الفردي أو الجماعي ادخال بعض التعديلات على هذا الاطار الجامد اعتبارا بتداخل أشكال أخرى من المنحنيات (كوكوهرن Uniquorin ١٩٧١) •

ونظرا لوجود هذا الخليط المتنافر من الأصوات دون السمعية في كل مكان ، فان كل الاجراءات الدقيقة التي تستهدف تحسين نوعية الحياة في بيئته مغلقة ، لحماية مشاطات الأقليات الموسرة ليست ذات فائدة تذكر • وهما كنا نرحب ببعض المبادرات الطبية من أجل تنسيق ايقاعات العمل • كضغط أسبوع العمل ، وبسط المواعيد وتليينها ، والعمل نصف الوقت بالنسبة الى النساء ، والاحالة المبكرة الى المعاش ، ومد الحياة العملية الى ما بعد السن المعتادة ، الخ ، فان هذه المبادرات قد تستبدل فقط بشكل من تنافر الاصوات شكلا آخر منها طالما لم تخضع بنية الوحدات الزمنية ، ونسيج التداخلات الزمانية لدراسة معمقة • ولا يمكن القضاء على الضوضاء بنقل حبات من تنافر الاصوات في عنقود من الاصوات الشاذة ، حتى ولو حصل الانسان بذلك على توافق ترتاح له الأذن • ثم ان الغرض من البحث ليس هو الحصول ، في تنظيم وقت الانسان على أعلى درجة من التوافق بين الترددات • هذا الأمر ليس فقط مستحيلا ، ولكنه غير مستحب • والأمور كذلك في الموسيقى ، إذ أن المحاولات التي تبذل لكي لا تستخدم سوى الفواصل التي لها أحسن وقع (على الأذن) - كما في مقطوعة Dreamhouse (بيت الأحلام) للملحن لامونت ينج La Monte Young لها محدودة • والفواصل بين الايقاعات الطبيعية نفسها تشغل أوضاعا مختلفة على سلم الانغام المتنافرة •

والمغروب فيه هو معالجة اجمالية تأخذ في الاعتبار كل العناصر ، والثاليف الشامل ، في قائمة المواعيد ، وهذا يتطلب وضع مشروعات للبحوث المتصلة بمختلف قروع المعرفة ، تجري على مدى طويل ، وتتيح ايضا مختلف مشكلات توزيع الاصوات المتوافقة والمتنافرة بين التذبذبات الطبيعية من جهة ، والدورات المصطنعة التي تربط مختلف الوحدات الزمنية تحت اشراف الزمانات ، من جهة أخرى (كارلشسناين Carlstein ، وثريفت Thrift ، ١٩٧٨) •

• - تنظيم الوقت باعتباره فنا

ان معالجة اجمالية تعلق تحليل التفاصيل بتكوين المجموع تتطلب أيضا - بغض النظر عن أي اعتبار للبحوث الخاصة - أن يطور المرء ، أو يشر على معنى تعدد الدورات التي تحيط بنا ، وتنظم حياتنا اليومية • وعلينا أن نؤكد تعدد مداركنا الحسية التي

نتعرف بفضلها على الأحوال ، والأماكن ، والمخلوقات ، والجماعات ، من خلال الحركة الدقيقة التي تؤديها الايقاعات الوجودية التي تربطها بعضها ببعض ، وبواسطة العلاقة المباشرة بين التوافق والتنافر ، والتي ننشأ بين ايقاعاتها الحيوية وإيقاعاتنا نحن (ماير ١٩٧٩) . هذى هبة لا تحظى اليوم بما هي أهل له من تقدير .

ذلك لأنه في كل ما يمس الاعلام ، ونقل ما نعتبره من السمات الأساسية لوقف ، أو مكان ، أو مخلوق ما ، أصبحنا نشق أكثر فأكثر بيانات وسائل الاتصال فيما يشكل ما اتفقنا على تسميته « الحوادث الجارية » ، وبالإسناد التقنية في الوثائق الخالية من المكونات الزمنية (كالصور الفوتوغرافية) حين لا تكون محرفة بقصد أو بلا قصد (سائر وسائل الاتصال ، كالسينما والتلفزيون ، والدعاية ٠٠٠) (٥) . وفي عهود قديمة ، حين لم يكن في وسع الكافة استخدام أساليب الحصول على نسخ طبق الأصل من صور الواقع ، ولم يكن أحد قد سمع عن الراديو ، كانت المعلومات تنتقل من فم إلى أذن ، مباشرة ، دون تكبير للصوت ، أو بطريقة غير مباشرة ، بالكتابة . ولا يتيح معجم الرموز الخاصة باللغة المنطوقة - فيما عدا بعض الاستثناءات - تصويب مقادير الزمن الحقيقي . ورغم كل شيء فإن هذه الثغرة الظاهرية أقل ازعاجا من التشويش الذي تسببه لنا وسائل الاتصال ، بخداع البصر الذي يصنعه المونتاج بآزمنة غير حقيقية مأخوذة من شرائح من زمن حقيقي . ومن ثم فإن اللغة أخيرا هي أداة أكثر مرونة ودقة من الفيلم في نقل بيانات الهياكل الزمنية ، اللهم الا في حالة الاستكشافات الزمنية الشديدة الدقة في مجال محدود - الماكروسينما ، والميكروسينما .

ومن نتائج هذا الغزو الذي تشنه الصورة اننا صرنا نبتئن بيبنتنا بمصطلحات فوتوغرافية أو سينمائية أكثر مما نبتئينها بمصطلحات موسيقية . وفي حين أن بعض العلوم والفنون ، كالعمارة ، والزخرفة ، والتصميم الصناعي مزدهرة ، فإن المظاهر الزمنية لبيتتنا لا تثير الا القليل من فضولنا . وفيما يختص بكائنات حية من نوع خلاف نوعنا (البشرى) ، فإن جزءا صغيرا جدا من حياتها هو الذي يثير اهتمامنا إذا كان به شيء من الفائدة لنا ، أو شيء قليل يستجيب لبعض أصول الجمال . وفي السوق لا نجد سوى فاكهة ناضجة ، وزهورا ناضرة . ولا يهم إن كان يرقها إلى مذاقها من صنع الطبيعة أو من نتاج براعة الإنسان . ونحن نرفض كل شيء يقبله أو يذبل ، وكان مشاهدتنا لدورة الحياة الكاملة تفرعنا . وما ينطبق على البشر ، بالمثل على اللمس ، والتذوق ، والرائحة .

(٥) التحريف - في غير البث المباشر من صميم الواقع ، أمر لا مفر منه . وحتى هذا البث المباشر فيه صعوبات نظرية تطرح على بساط المناقشة حقيقة الأحداث القديمة حين يظهر المونتاج متواليات مقطعة على أنها متصلة . ولا ينتج تقطيع الصور ، أو تنضيدها ، أو ربطها بإعادة تمثيل الحدث على حقيقته لأن الوقت في جوهره غير قابل للانضغاط . ولا كان الوقت من جهة أخرى ذا بعد واحد ، واتجاه واحد فإنه لا يقبل التحزيل إلى سلم هدفه التمثيل الهندسي بيمدين أو ثلاثة أبعاد ، الأمر الذي يمكن عمله مع أي شكل مكان . والسينما غير التجارية بضع تجارب هامة في مسألة تمثيل الفيلم للزمن الواقعي (راجع مثلا : Warhols Sleep وفي خصوص الزمن الواقعي في الراديو ، راجع شافر ، ١٩٨٢ : Schafer

هذا النفور يمتد أيضا إلى الجنس البشرى . ويذكر شاتيفر Schaeffer ، وسكلار Sclar حالات غريبة من التفرقة بين مراحل العمر في المدن الأمريكية الكبيرة : « تبعا لإحصاء سكان أمريكا في عام ١٩٧٠ ، يبلغ متوسط العمر لسكان مدينة لوس أنجلوس ٢٨ سنة . غير أنه في داخل المنطقة الحضرية تكشف التحاليل الإحصائية عن اختلافات شديدة الوضوح : فهناك أحياء شابة ، وأحيانا يقابل فيها متوسط الأعمار مرحلة الكهولة ، وأحياء بأكملها آهلة بالشيوخ وأصحاب المعاشات . وفي إحدى الحالات نجد نصف السكان تحت ٢١ سنة ، وفي حالة أخرى يقع متوسط الأعمار بين ٣٥ و ٤٠ سنة ، وفي حالة ثالثة يصل المتوسط إلى ٦٨ سنة » . ويؤكد المؤلفان العواقب السيئة المترتبة على هذا التوزيع السكاني : « لم تصبح التفرقة بين أهنئ الأحياء تبعا لأعمارهم ممكنة الا بانتشار استخدام السيارة ، وهى مضمار ثقافى مثال للكراهية واختلال الأمن اللذين يشيعان فى مدننا » .

ولا يكفى القول بأننا نخاف الموت ، ونبتعد عن كل ما يذكرنا بمرور الزمن باستثارة مجموعة الأفكار التى تنتمى إليه ، وأرى أننا بالأخص قانعون بأن نصمم أذاننا ونلتمس عزاء معنويا وهميا فى هذا الشرود الاختيارى . يقول باسكال : « يرغبنى السكون الأبدى لهذا الفضاء اللا نهائى » .

ومن الثير أن نرى كيف أننا - أو نسيء استخدام - صندوق الموسيقى لتحويل التجاهنا عن الأصوات دون السمعية التى تتسرب إلينا . والحقيقة أن هذه الملاحظة تنطبق أيضا على الأصوات المسبوعة التى نغطيها بإدارة مفتاح الراديو ، أو اسطوانة .

وعبنا جرى البحث عن أقل إشارة إلى هذه المجموعة من المشكلات فى البرامج المدرسية . فعلى مستوى المدرسة الابتدائية ، والخطة التربوية ، تكفى فكرة الوقت فى أكثر الأحيان بأن ترسخ فى ذهن الأطفال فكرة مجردة عن المواقبة والدقة فى المواعيد . وعلى مستوى أعلى نكرس مثل هذا الاهتمام بحساب الوقت بدقة ، وننسى أن نقوى القدرة على امتكشاف ثراء وتنوع « الساعات » الطبيعية الموجودة داخل نفوسنا وحولنا . « وينبغى لنا ، بدلا من دراسة ساعات تجريدية بالأكثر أن نعتكف على دراسة الساعات التى تقيس الزمن بإيقاعات متزايدة التعقيد ، والأجدر بنا ملاحظة تراقص الدورات ، والنظر مليا فى تطور الجينيات « المورثات » ، وتكاثر « الدروسوفيللا » (ذباب الندى) ، أو هجرة الفيلة » (فريزر Fraser ١٩٧٨) . ويبدو أن فى الأطفال غريزة مدهشة لادراك الظواهر الدورية ، وهم ليسوا بحاجة إلى كثير من التشجيع لالتقاط إيقاعات أجسامهم ، ومقابلتها بالإيقاعات الماثلة عند الغير ، والتخمين بداهة بالسمات المميزة لإيقاع الكلام ، أو السير ، أو السلوك عند آبائهم ، وأقربائهم ، وأصدقائهم ، أو ملاحظة هذه السمات ، أو متابعة دورات حياة الحيوانات والنباتات .

حقا ، ان مفردات اللغة عندهم أقل من مفرداتها عندنا ، وفكرة القياس عندهم أقل تشبدا ، ولكنهم أيضا أقل تقيدا منا بمقاييس الوقت وتحديداته التى تسيطر

على مدينتنا (٦) ، ويمكنهم بذلك أن يوضحوا فكرتنا عن الكيفية التي ندرك بها الروابط الزمنية في التجربة العملية .

والتربية الموسيقية على كل المستويات ، وبخاصة عندما تتضمن تدريبا نظريا وعمليا على الموسيقى التجريبية ، وعلم الأصوات الكهربائية يمكن أن تفتح آفاقا واسعة في هذا المجال ، وتشجع مواهب تتجلى فيها شخصيات إيقاعية فريدة ، وفي هذا نستكشف ونناقش تفضيل البعض لشكل إيقاعي أو لآخر ، دون أن يستبعد منها النزعات الدورية دون الموسيقية (ماير ١٩٨١) ، وتعالج ثمة مسائل التزامن ، وتدرج الإيقاعات ، وازدواج الأشكال التمجعية دون السمعية ، النغ ، ليس فقط يقصد تحسين نوعية أداء قطعة موسيقية مكتوبة ، ولكن أيضا بفكرة نقل الخبرات المكتسبة في مجال الحياة اليومية ومشاكلها . وقد أعدت الموسيقى المعاصرة الكثيرة من نظم التدوين التي يمكن أن يستلهمها وينتفع بها كل الذين يعملون بجد على حل المشكلة الصعبة ، مشكلة الرسم البياني لمتابعة من الأحداث الزمنية . ويشهد البعض احساسهم بالزمن بمزاولة فن التلحين والطباق ، ولو بقدر قليل ، (لو شان Le Shan ١٩٥٢ ، وناوتني Nowotny ١٩٧٥) .

وربما كان من المفيد إدراج تدريب على فن « الفوجة » (التسلسل : أسلوب في الأداء الموسيقي : المترجم) في برنامج تأهيل كل الذين يريدون تحمل بعض المسئولية في وضع جداول للمواعيد يفرض على أشخاص آخرين .

وما أن يتم ارساء قواعد متينة ، والاعتراف بإمكانات تنظيم جمالي للزمن الاجتماعي حتى ينشأ نظام « يتسنى فيه أخيرا اسهام الخيال الخلاق والأحلام في تحسين العلاقات بين الجماعات (ميتشيرليش tMitcherlich ١٩٦٥) .

(٦) والتي يبدو أنها تشغل مكانا رئيسيا في كتاب بياجي Piaget

الفلامنكو تقليد متطور



يعتبر التاريخ القديم للفلامنكو مسألة افتراضية خالصة ، وهو يمت الى حد ما الى « عصور الظلام » **Dark Ages** التي غشت التعبيرات الفولكلورية وسترتها في قسم كبير من بلاد الأندلس فور انتصار الملوك الكاثوليك في غرناطة عام ١٤٩٢ م وحتى صدور قوانين اطلاق الحريات التي صدرت في عهد شارل الثالث عام ١٧٨٣ م ، ومع أن الفلامنكو يعتبر بذلك نتاجا للقرن التاسع عشر الا أن هذه الافتراضية قد تعود بنا القهقري الى فترة « ما قبل ايبيرية » **Pre-Iberian** عندما كانت هناك حضارة زاهرة تالقت في جنوب اسبانيا - حيث تقوم الآن مدينتا اشبيلية وأوقادس على وجه القريب - وكانت عاصمتهما طرطوشه **Tartessos** وربما شكلت هذه الحضارة

(١) الفلامنكو : اسلوب في الرقص والفناء يتميز بايقاع خاص ويؤديه العجر الاندلسيون في الغالب ، كما يتميز أيضا بالارتجال ويبدو فيه الأثر العربي بشكل واضح (المترجم) .

بغلم : باربارة طومسون

انجليزية المولد لها دراسات في الأدب المقارن قامت بالتدريس
في السوربون *

ترجم : محمد عزب

دبلوم المعهد العالي للفنون المسرحية قسم الأدب المسرحي ماذير
المركز القومي للموسيقى العربية *

أول امبراطوريات الغرب ، لقد قطن الأيبيريون (٢) Iberians الشمال والشرق
أما المدن عبر الساحل فقد أسسها الغينيقيون القادمون من صور Tyre (مدينة
قادس Cadiz) والفوكيون القادمون من آسيا الصغرى (مدينة مالقه Malaga)
وخلال الغزو الكلتى (٣) كان الجنوب تحت سيطرة قرطاجه الى أن أصبحت الأندلس
رومانية في نهاية الأمر كنتيجة للحروب البونية (٤) *

(٢) الأيبيريون : عنصر قوقازى كان يقطن منطقة بلاد القوقاز وهي المنطقة الآسيوية التي تقع فيما
بين البحر الأسود وبحر قزوين (الترجمة) *

(٣) الكلتيون : عنصر من العناصر الهندو أوروبية التي سكنت أوروبا إبان العصر الحديدي وفيما
قبل الرومان وكانوا يقطنون في الأصل منطقة الغال ومنها انتشروا في سائر أنحاء أوروبا حتى الجزر
البريطانية وحتى آسيا الصغرى (الترجمة) *

(٤) الحروب البونية : الحروب التي نشبت بين روما وقرطاجه والتي انتهت بهزيمة هانيبال القائد
القرطاجي عام ٢٠٢ ق.م والتي هيمنت روما بعدها على غرب المتوسط (الترجمة) *

وانا لنجد في الآداب الكلاسيكية القديمة اشارات عديدة الى طرطوشة واسطورة
الانلانتي - قارة الايبيريين الغارقة - والتي اشتهرت بأن قوانينها كانت مماثلة
لقوانين حمورابي ربما فاقتها ، وقد وضع هذا الاندلس على قدم المساواة مع
الحضارات القديمة المتمثلة في مصر وبابل والصين ، وكان أهلها يتاجرون مع كريت ،
وفي زمن لاحق نجد أن « مارتيا ل » Martial (٥) « وجوفينال » Juvenal (٦)
يلفتون الانتباه الى ال « بويلا جاديتانا » Puellae gaditanae التي كانت إيقاعات
رقصها غير المألوفة تختلف مع كل ما يشاهد في أى مكان آخر في الامبراطورية
الرومانية فيما عدا كريت ، كما كانت هناك أيضا الأغنيات التي كانوا يترنمون بها
والتي كانت متميزة على نحو ما كانت عليه الأغاني المصرية القديمة ، ولعل هذه كانت
آثارا باقية لتقاليد شرقية سالفة عندما كان للرقص دور شعائري أو جنسى كما هو
الحال في الرقصات الهندية المقدسة أو رقصة سالومي . ولقد كتب المؤرخ العربي
حمزة بن حسن الاصفهاني في القرن العاشر مسجلا أن الملك بهرام جور ملك فارس قام
بترحيل اثني عشر الفا من الموسيقيين الهنود الى بلاده منذ خمسة عشر قرنا قبل ذلك ،
كما أن من المؤكد أن الاسكندر الاكبر قد جلب معه مغنين وراقصين بعد حملته على
الهند ، وان واحدة من أروع القطع التي تنتمي للحضارة الهندوسية وهي
ال « موهنجودارو » Mohenjo Daro تصور فتاة وهي ترقص ، كما أن
تمثالا رومانيا صغيرا لراقصة من قادس « فينوس ذات الاردا ف » محفوظ في المتحف
القومي ب نابولي وقد اشتهر لدى العامة بأنه لتليثوزا Telethusa عشيقه الشاعر
مارتيال ، وفي كل الأحوال فإن هاتيكم الوراثة الأرض قد طواها النسيان من المحتمل
أن يكن جاريات تعلمن فنون الرقص والغناء والعزف على الآلات مثل المغنيات المصريات
« almebs » أو القيان qaymas اللاتي كان يزدان بهن البلاط العربي في
فجر الاسلام .

ان آلة تشبه الجيتار الذي نعرفه ذات ذراع وظهر منبطح ربما دخل استخدامها
ابان سيطرة الرومان ، كما أن آلة منبجعة أخرى تشبه اللوت lute ولعلها انحدرت
عن القيثارة الجريكو - آشورية قد عرفت في قرطبة عام ١٠٠٠ م ، كما أن اللوت
نفسه (العود الأسباني) الذي جاء عن آلة شرقية من أصل عربي أو فارسي قد شاع
استخدامه في القرن الثاني عشر ، كما أن الآداب الفرنسية القديمة تشير الى « الجيتار
المغربي الطراز » guiterne mautesque ، ومهما يكن فإن المنمنمات المصورة التي توضح
« أغنية العذراء مريم cantigas de sanctamaria التي وضعها الفونسو ذي وايز
Alfonso the Wise عام ١٢٧٠ م تبين أن كلا الطرازين كانا يستخدمان ابان العصور
الوسطى في اسبانيا ولعل الجيتار المغربي هو الذي تحول فيما بعد الى آلة الماندولين .

(٥) مارتيا ل : ماركوس فاليروس مارتيا ل شاعر روماني (٤٠ - ١٠٤ م) من أصل ايبيري -

كلتي كان مواطنا في مدينة بليليس في اسبانيا وهاجر الى روما عام ٦٤ م (المترجم) .

(٦) جوفينال : ديسيوس جولوس جوفيتاليس عاش في نهايات القرن الأول وبدايات القرن

الثاني الميلادي ولا يعرف الكثير عن حياته ، ويعتبر أكبر الهجائين عند الرومان (المترجم) .

وهناك ما يوحى أن الصنوج الخشبية قد نشأت أصلا في الأندلس وإن لم تكن مجهولة في روما وكانت الكروسسماتا Crusmata الرومانية (الكروتال) (٧) crotals تصنع من البرونز وتصدر صوتا وسطا بين الصنوج الخشبية وصوت الصنوج النحاسية الصغيرة التى تقرع بالأصابع cymbals ، وهناك أيضا نوع آخر يصنع أيضا من البرونز على شكل مشابه لصنوج الشنتشن chinchines التى كان يستخدمها المسلمون في الأندلس ولم تزل بعد تستخدم حتى اليوم في بعض مناطق الجنوب . ولعل العادة الفجرية - الذائفة الانتشار في أسبانيا - في طرقة الأصابع كمعصر مصاحب إنما هي محاولة لاشعورية لتقليد صوتها الحاد الجاف ، وهناك أيضا آلة موسيقية تكاد أن تكون شعبية ومن المحتمل أن تكون قديمة ، وهي تتألف من قطعتين من عصوات الكال - الذى يشبه الخيزران - تتشكل منهما مصفقة أو مقرعة ، وكما في كل مكان آخر من أوروبا فقد أصبحت آلة الفيدل (٨) Fiddle آلة شعبية فولكلورية بعد أن دخل استخدام الكمان violin في القرن السادس عشر ، كذلك فإن المزمار pipe والدف tabor عرفا في الأندلس منذ الأزمنة الغابرة .

إن أعظم ما يفتن الزائر للأندلس اليوم هو شموليتها ، ويبدو أن من الانصاف أن نقول إنه لم يحدث أى انقطاع حقيقى في استمراريتها حتى غزوات الفاندال (٩) Visigoths والفيزقوطيين أو القوط الغربيين (١٠) Vandals قد تركت الجنوب مستقرا نسبيا . وشكرا لآباء الكنيسة الأولين الذين زودتنا نزعهم للتعضية (١١) بضمانة لهدوء البال ، وذلك من خلال المدرسة الفكرية التى عرفت بمدرسة سانت ازيدور St. Isidore فى اشبيلية التى لم تساعده فقط فى ترسية الطقوس الدينية المسيحية فحسب ، وإنما فى تصنيف وجمع مخطوطة عن الآثار الكلاسيكية بجانب وضع سجل لتاريخ القوط أيضا .

وعندما وصل العرب عام ٧١١ م ، فإنهم وجدوا موسيقى كنسية : بيزنطية ويهودية ، وتراثا كلت - أيبيرى Gelt-Iberian ذا صبغة رومانية قائما على رقة

(٧) الكروتال : زوج من الصنوج النحاسية أو اللهبان كان يستخدم بواسطة الرافعات قديما (المترجم) .

(٨) الفيدل : آلة وترية فولكلورية تسبه الكمان ، تستخدم عادة فى مصاحبة الرقص (المترجم) .

(٩) الفاندال : قبيلة تنتمى للشعوب الجرمانية كانوا يقطنون قديما المنطقة التى تقع جنوب بحر البلطيق ، بين فستولا والأودر ، وقد اجتاحت فرنسا وأسبانيا وشمال أفريقيا فى القرنين الرابع والخامس الميلادى ، كما اجتاحت إيطاليا عام ٤٥٥ م ونهبوا روما وقاموا بتدمير واتلاف الكثير من آثارها الفنية والأدبية (المترجم) .

(١٠) القوط الغربيون : من الشعوب الجرمانية التى تقطن المنطقة التى تقع بين الألب ولستولا ، وقد اجتاحت الإمبراطورية الرومانية ابتداء من القرن الرابع وأسموا عدة ممالك فيما بين اللوات وجبيلاتار (المترجم) .

(١١) التعضية : جعل الشيء ذو بنية عضوية (مجمع اللغة العربية)

الشعور التي تميز بها الشرق القديم منحدرًا عن أغاني الكانتيجا حاديتانا (١٢) *cantica gaditanae* دون شك ، وبعبارة أخرى وجدوا تقاليد شرقية واغريقية وقومية : دينية ودنيوية . ان الصيغ الأساسية ، وأحيانًا ما قبل الصيغ التي نجدها في الفلامنكو تشكل مصدرًا لكثير من الحداث والاحتراز . فإذا أخذنا بخاتمة منطقية ، فإن أجراً النظريات وأكثرها جاذبية تشير إلى مصنفات موسيقية ترجع إلى أيام طرطوشة ، وعلى نحو أكثرها بساطة فإن الصيغة الدورية (١٣) التي كانت غالبية في البحر المتوسط والتي تتطابق مع الحجاز وهو واحد من التركيبات النغمية العربية التي تعرف بالمقام ، يمكن أن يتصور أنها نشأت أصلاً في اندلس قبل أن يقوم الاغريق بمنهجتها ، ومن جهة أخرى فإن التشابه أو الإيحاء للذين نلاحظهما فيما بين الفلامنكو والموسيقى الهندية يؤكدان لنا عملية النقل المباشر التي تمت من خلال الفجر ، ولكن لما كان هناك اثنان وسبعون سلماً في الموسيقى الهندية ، فإن حقيقة أن واحداً منها قد حدث وتأسس على الصيغة الدورية ربما كان محض مصادفة ، وعلى أي حال فإن مبادئ الموسيقى الفارسية والهندية والصينية كانت تدرس في قرطبة أيام العصر الأموي .

وقد لوحظ وجود موسيقى « ما قبل الصيغة » *Pre-model* أي قبل تعقيدها - في الأغاني الصقلية القديمة التي تتشابه سماتها مع سمات التونا *tonas* أو التونادا (١٤) *altonadas* (وهي تعتبر من أغاني الكانت جوندو *cante jondo* (١٥) الباكرا والتي يفترض أنها أساس الفلامنكو) : أي بلا مصاحبة ، وذات إيقاع حر ، وتدوين محدود - ست نغمات على الأكثر - وبدون فواصل موسيقية ، والاداء فيها متقطع ، وبصورة عامة فإن الاحساس كان اغريقيا أكثر منه شرقيا .

ان تبني الطقوس الدينية البيزنطية على زمن الفوط الغربيين ، الذي حتمه الكنيسة في قرطبة أيام المسلمين حتى القرن الثالث عشر ، يمكن أن يقال أنه قد ألهم الاندلسيين إيقاعهم القائم على الصيغة الفريجية *phrygian* (١٦) ، وهي أكثر الصيغ انسجاماً مع روح الأسى والقلق اللذين يشيعان في الفلامنكو ، مع أن الشواهد

(١٢) كانتيجا جاديتانا : أغنية إسبانية ذات موضوع عاطفي أو ديني .
نسبة إلى مدينة قادس الإسبانية التي كانت تعرف قديماً باسم جادير (المترجم)

(١٣) الدورية : نسبة إلى الدوريش وهم شعب غزا بلاد الاغريق حوالي القرن ١٢ ق.م .
(المترجم)

(١٤) التونا أو التونادا : أغنية شعبية إسبانية تنتمي في الغالب للصور الوسطى .
(المترجم)

(١٥) الكانت جوندو : نوع من الأغاني الاندلسية التي تتغير بصوت الشعور والرصانة .
(المترجم)

(١٦) الفريجية : نسبة إلى فريجيا القديمة التي كانت تقع في آسيا الصغرى .
(المترجم)

الصقلية تعطينا الدليل على شيوع واثسلاف مبكر بكافة هذه الصيغ في بلاد البحر المتوسط . ان اصلاحات شارلمان وما نشب من خلاف لاحق حول حقيقة وضع الصيغة الدورية بما فيها الأيقاع الفريجي ، كان لها هي اىخرى - على سبيل الاحتمال - صلة وثيقة - بالموضوع ، كما ينبغي ألا ننسى أنه خلال فترة القوضى التي سادت قبل توحيد الطقوس عندما آن آوانها في القرن السادس ، فان اشتمال هذه الطقوس على موضوعات فولكلورية قد لعب دوره في الحث على التعبد . ويمكن أن يطبق مثل هذا القياس على الزواج المتصاعد لما يسمى الميسا فلامنكا *misa flamenca* في أيامنا هذه ، وعلى مستوى آخر نجد أن التراتيل الدينية في القسطنطينية نفسها قد أصبحت أكثر زخرفة وتنميكا عندما اتصلت بالموسيقى العربية الكلاسيكية التي - مع أنه امر غريب - لم تستطع أن تنسلخ كلية من كثير مما غشاها من الحان عالم ما قبل الاسلام التي كانت تترنم بها قبائل البدو .

لقد بلغت الحضارة العربية ذروتها في الاندلس خلال القرن التاسع ايان حكم الأمير عبد الرحمن الثاني ، كما أن زرياب - وهو شاعر ومغن من بغداد كان تابعاً لاسحق الموصلي آخر القوامين على التقاليد الموسيقية العربية الاصيلة - كان يقوم بتعليم الموسيقى الشرقية وأدخل السلم الرخو كما كان يقوم بتدريبات النطق وتدریس الموازين الموسيقية والزخارف النغمية التي ظلت أحد ملامح الأغاني الفولكلورية الاسبانية حتى أواسط القرن السابع عشر ، وقد أضاف أيضا الوتر الخامس الى العود . كما اكمل الأربعة والعشرين نوبة *nawba* التي ناسبت تقديم مزيج موسيقي أكثر شمولاً .

ومع زرياب جاء الاسلام بالبناء الأدبي الكلاسيكي المعروف باسم القصيدة ، وعندما بدا وكأنها مهددة بالضياح على أيام الأمير عبد الله الدائم الحزن ، فان ضرباً أدبياً جديداً هو الموشح ظهر على يد الشاعر الأعشى المعروف بالمقدم بن معافى في بدايات القرن العاشر ، والذي قدم وسيلة للمحافظة على أسس الفن وانعاشه ، كما ظهر أيضا معادلة الفولكلورى المعروف بالزجل ، وهو سلسلة متصلة من المقاطع الشعرية التي تغنى والتي تنتهى بلازمة تتكرر مع نهاية كل مقطع ، وكانت خليطاً من العربية القومية واللهجة الاقلية لسكان الأندلس من غير المسلمين ، كما كانت من القصائد الشعرية الفاحشة الهجاء ، مرتجلة في الغالب ، وربما استهدفت نخبة قليلة من العارفين باصولها أكثر مما قصدت بها الجماهير بعامة ، وغالبا ما كان يرقص عليها مثيرة لدهش الكافة في منتصف القرن الحادى عشر حيث عاش « ابن قزمان » الذى يعتبر امتاذا لا يبارى في مجالها ، وقد كان لها تأثيرها الواضح على المسرح البروفنسالى في هذا العصر .

وعبر سنوات طويلة من التسامح كانت الموسيقى الشعبية الاندلسية تتألف من الجارتشيا *jarchyas* (الكانتىكا فيما سلف) ومن الزامرا *zumras* وهي رقصات تؤدى في الطرقات ويشارك فيها الكافة ، ومع غزوات القبائل المتشعبة التي كانت

تسكن شمال افريقيا - ونعرف بالمرايطين **Almoravids** (١٧) - عام ١٠٩١ م اضمحلت الحياة الثقافية ، ولقد سبق ذلك نزعة للتفسخ والانحلال خلال فترة الشقاق الداخلية التي عرفت بممالك الطوائف . وعندما هزم المرابطون بدورهم بواسطة الموحدين **Almohads** (١٨) المتعصبين عام ١١٤٦م توقفت الحرية الدينية تماما ، ولكن سرعان ما استسلم القشتاليون من خلفاء سانت فرناندو لاغراء الاساليب العربية الاندلسية ومهاجمها ، ولكنهم اضطروا بعد ذلك الى الانتقام عقب اقصاء المسيحيين في مناطق أخرى بواسطة الحكام الجدد ، وارغموا المجتمعات الاسلامية على مغادرة اسبانيا ، ولعل ذلك هو أحد مصادر الزعم بالتشابه فيما بين أغاني الغلامنكو وموسيقى شمال أفريقيا . وبالرغم من أن منهج زرياب الخاص بالنوبة - الذي تمت حمايته بكل الاخلاص في المغرب - كان يطلق عليه « موسيقى المسلمين في غرناطة » فان هذه المملكة المتداعية في أيامها الأخيرة لم تكن الا ظلا بكل ما ولى وانقضى فيما قبل ، وكانت تقاوم بفضل تجارتها ودبلوماسيتها أكثر مما كانت تفعل بفضل منجزاتها الثقافية ، وكان عدد السكان كبيرا حتى أن عائلات كثيرة - وليس اللاجئين فقط - كانوا يدفعون للخلف نحو التلال ونحو الساحل فيما وراء مألقة ، وكان لوجود القشتاليين في باقي بلاد الاندلس أثره في استمرار التعبيرات الاسبانية المسيحية هي أنحاء الرادى الكبير .

وتنبهى الإشارة الى الطقوس اليهودية في الأيام الباكرة من الحكم العربي ، فقد كتب أحد الشعراء بأن السعادة قد غمرت ببناء إحدى الجاريات المدعوة « قمر » حتى انه صرخ « مثل المرأة اليهودية التي تبيع مطوفة في الطرقات » (القرن الثامن) . وقد حدث بأخرة عندما ساد التعصب أن قال الشاعر الشهير « بن سهل » وهو يهودى اعتنق الاسلام ومات في « اشبيلية » عام ١٢٥١ « أنه قد استنزل مرتان ، واحدة لكونه قد أحب والاخرى لكونه يهوديا » . وإن تأثير المزامير يبدو من السهل تعقبه في بعض السيجويرياس *siguiriyas* ، كما أن الصلاة الأخيرة *Kol Nedrei* التي يسأل فيها اليهود عفو الله اثناء استجوابهم في محاكم التفتيش يسهل تبينها في « الساتيا ولكن الساتيا كانت شيئا رائعا مثل نداء المسلم للصلاة ، وتجلى اخذ القصص أن أول ساتيا قد تغنت بها امرأة وجدت نفسها في غمرة أحزانها ، وهي تشبه ولدها يساق الى الموت بتهمة الهرطقة ، تنساق دون وعي منها مقلدة صوت المؤذن ، وما من شك في أن الاسلام قد ظل يزاول سرا في الضياع الواسعة وفي القبرى

(١٧) المرابطون : أعضاء من الأسرة الاسلامية الحاكمة في شمال افريقية كانت تعتمد على قبائل الصنهاجة في الصحراء ، وقد ازدهرت خلال الفترة من ١٠٤٩ - ١١٤٥ م ، وفادت حركة اصلاح ديني وأسس حكما سياسيا في افريقيا الشمالية العربية واسبانيا ومؤسسها يحيى بن ابراهيم الجلبى .

(الترجمة)

(١٨) الموحدون : جماعة من البربر المسلمين دعوا الى الوحدةانية المعلقة وأسسوا ملكا في شمال افريقيا واسبانيا خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادى بعد أن غلبوا المرابطين على أمرهم في المغرب .

البعيدة حتى زمن موغل فيما بعد خروج المسلمين ، ولكننا نجد أن الساتيا تحمل فوق ذلك شيئا مذهلا من الطقوس الرومانية والطقوس الاثوذكسية ، وهي لم تزل ترتل بواسطة بعض الجماعات الدينية وهي تحكى آلام السيد المسيح ، كما انها تغنى في مرسية Murcia في اسلوب بوليفوني (متعدد النغمات والاصوات) ولم يحدث أن سجل التاريخ ان الساتيا قد تغنى بها الافراد قبيل منتصف القرن التاسع عشر ، وتنبع الساتيا فلامنكا saeta flamenca نفس ايقاع « المارتينيت martinets » والسيجويرياس siguiryas ، ثم الملاجونياس malaguenas في بعض الاحيان .

أما الفجر الذين بدأ وصولهم الى أسبانيا حوالى منتصف القرن الخامس عشر ، فقد واجهوا منذ البداية جوا عدائيا نحو كافة الاقليات ، ومناخا عاطفيا مثيرا ليس بغريب على مزاجهم الخاص ، ومثل هؤلاء الغريباء الموهوبين على نحو يدعو للعجب والذين يحرقون الأعمال التقليدية كان خليقا بهم أن يشيروا شكوك سكان البلاد . لقد حدث فيما قبل أن تسببت الريبة في اخلاص اليهود الذين تحولوا عن معتقدتهم في اشاعة جو من الاضطهاد ، كما حدث في نفس الوقت تقريبا أن بدأت تظهر مشكلة ما يسمى بنفاوة الدم limpieza sangre ، ولكن الفجر رغم ذلك قد وجدوا أنفسهم على أعتاب أسبانيا ارازمس(١٩) ، أسبانيا البعث والنهضة ، وهم كعنصر قديم لا بد وانهم قد شعروا غريزيا انهم انما قد تألفوا مع هذا النموذج من العالم الذى واجهوه فى الاندلس ، وفوق ذلك فقد أقبلوا عليه بقدرية كانت انسانية على نحو فذ وفريد تظهرنا عليها مراجعة اشعارهم ، كما أن الاستقلالية وسعة الحيلة اللذين تتسم بهما الحياة البدوية ، قد جعلتا كل فجرى على وعى من أن مصيره بين يديه وحده ، ولم يكن لديه أى نوع من الوهم حول الواقع الظاهرى .

وخلال القرن السادس عشر صدرت سلسلة من المراسيم والقرارات ضد الفجر واليهود والمسلمين الذين لم يعتنقوا الكاثوليكية ، الا أن تقاليدهم الفولكلورية الدينية بقيت صريحة تقريبا ، وكان الترحيب بالفجر فى الأندلس أكثر منه فى أى مكان آخر ، وغالبا ما حظوا بحماية النبلاء وأثاروا اهتمام الكتاب ، وقد تفرقوا بعد وقت قصير وسط السكان القيمين بالمدن ، وبين هؤلاء الشحاذين الذين كانوا يجوبون المناطق الريفية كعنفين ممن يمكن مقارنتهم بهؤلاء الذين نجدهم فى غرناطة حتى اليوم ، وقد كان فى كل مدينة « حارة للفجر » - مثلما كان هناك حارة gitantria لليهود Juderia - كان يسكنها أيضا المسلمون الذين بقوا أو عادوا بعد سحق التمرد الذى حدث عام ١٥٠٢ م وعام ١٥٦٨ م وبعد قرار اقصائهم جميعا عام ١٦١٠ م ، وحسبما يقول البعض فان الفجر الاندلسيين نتاج لاختلاط عرقى ، وان كان من الصعب تقدير مدى هذا الاختلاط حيث أنه لا الفجر ولا اليهود ممن يجذبون مثل ذلك الاندماج

(١) ارازمس ١٤٦٦ - ١٥٣٦ ولد فى روتردام بهولندا وتوفى فى بال بسويسرا وهو لاهوتى وفيلسوف من فلاسفة عصر النهضة الادرية وفد جال فى كثير من اقطار أوروبا ويمد من أبرز وجوه الحركة الانسانية فى عصره .
(الترجمة)

العنصرى • وتعج الساحة بالنظريات التى تفسر معنى كلمة فلانكو ولكنها لاتعطى شيئا يزيد كثيرا ما تمنحه القصص والنسودر ، ويمكن أن تكون قد جاءت من Pelag mengu أو Falag cnkum والتى يعتقد عادة أنها تعنى « أغاني المسلمين من البوجارا Alpujarra » • و « اهرب أيها القروى » ، ولكن يحتمل أن تكون تحريفا لمصطلح آخر ، كما يظن انها تشير الى « الملبس الصارخ » الذى يرتديه الفجر فيلاما - فيامانتى Fl/Ilama — fimante أو لاماتيفو Ilamativo كما أن تبني المصطلح بواسطة الفجر أنفسهم يمكن أن يوحى بأنه قد انحدر عن فلانكو حسبما تشير الكلمة الى هؤلاء الذين كانوا فى اقليم الفلاندرز أو الأجانب بصفة عامة تفضيلا عن هؤلاء الفجر القليل الشأن ، ومهما يكن فان كلمة اتزيجان Atzigan التركية قد جاءت مباشرة عن أصلها الاغريقى آئينجانا نوى Athinganoi التى تعنى « هؤلاء الذين يتركون وحدهم » وهى ترتبط باحدى الطوائف الدينية فى أسبانيا الصغرى المعروفة بـ Melchisedekits (٢٠) ، ولكنها قد تشير أيضا الى احدى الطوائف الاجتماعية المتدنية low فى الهند ، ويلتقى هذا مع البحوث اللغوية التى تحدد كلمة الفجر بأنهم أقوام كانت تعيش على الضفة الشرقية لنهر السند ، والذين رحلوا غربا فى اتجاهين ، عبر وسط أوروبا وعلى طول الساحل الجنوبى للبحر المتوسط ، أما التعبير جوندو Jondo فهو بالمعنى الحرفى الدقيق يدل على ذلك المزاج أو الروح الوقور بل وأيضا العاطفى المشبوب الذى يسود صيفا بعينها من الفلامنكو •

وبقدر ما يمكن أن تجمع من الآثار الأدبية ، فانا نجد أن الموسيقى الفولكلورية فى نهايات القرن السادس عشر وخلال القرن السابع عشر تشبه تلك التى كانت سائدة فى باقى أرجاء أسبانيا ، وقد كانت ذات طابع مميز لحياة جمعية مليئة بالبهجة والحبور • ان الإضافات الاسلامية للتراث الأندلسى تكاد أن تتوارى الى جانب فيض الفاندانجوس Pandangos والجوتاس jotas والسيجويدلاس eguidillas الذى كان دائم الوجود فى كل مكان ، ومع ذلك فان الرواج والشعبية قد ظلا فيما يظهر حليفان لرقصات المسلمين على وجه التخصيص مثل الزورونجو zorongو والزاراباندا zarabanda ، وسواء أكانت الرقصات مصقولة مهذبة أم شعبية فولكلورية فقد كانت تتألف من رقصات منفردة أو ثنائية • وفى أحوال أخرى كانت أغاني القصص الشعبى والأغاني الريفية والرعوية وأغاني الحب وتهنئ الأطفال ، والتى كانت تؤدى غناء فرديا بمصاحبة مجموعة من المنشدين (كورس) ، أكثر شيوعا فى الشمال والشرق ، ولكن لما كانت أسبانيا كلها قد ورثت شيئا ما من القرون الأربعة التى كانت فيها الاندلس مركزا للتعليم ، فإن الصفات المشتركة كانت جد مهذبة •

(٢٠) نسبة الى ملكى صادق وهو أحد الملوك القديسين الذين ورد ذكرهم فى الكتاب المقدس وكان ملكا على اورشليم ، وقدم ذبيحة وخمرا شاكرًا لله انتصار الخليل ابراهيم على أعدائه • (سفر التكوين ١٤ - ١٨)
(المترجم)

ان الخلاف الفعال الذى يلاحظ فى الفلامنكو فيما بين أغاني الهضاب وأغاني الرراغة وبين الأنواع الأخرى فى أنحاء الوادى الكبير إنما تعزى الى اصرار ومثابرة الأندلسيين المنعزلين ، والمجتمعات الاسلامية فى المناطق المتوحدة ، والى تركيز فى المؤثرات العديدة التى تعرضت لها المراكز عبر النهر . ومرة أخرى فإن النموذج الصقلى يكون مفيدا ، ان أغاني السجن التى جمعت هناك كانت دائما أكثر ثراء ، كما أنها تطورت على نحو أكثر سرعة من أغاني الحب القديمة وأغاني تهنين الاطفال ، وغالبا ما ظلت محتفظة بطابعها القديم فى المناطق ذات الاتصال المحدود ، ولكن سواء فى الريف أو فى المدينة فإن الانسان يرتاب فى أن الذخيرة العتية Repertoire فى الأندلس قد ظلت محدودة نسبيا ، ولقد كانت صياغة الكانت جوندو cante jondo عملية بطيئة تعاقبت عبر سنين طويلة من الضيق والاضطهاد ، وان ظهور أساليب ديناميكية تتسم بالفاعلية من الفلامنكو فى القرى المحيطة بأشبيلية يمكن تعقبها حتى آخر المحن ، ونعنى بها محنة طرد الفجر من تريانا Triana عقب المذبحة البشرية التى جرت فى بداية القرن التاسع عشر .

ان أقوى الصلات الموسيقية بين الأندلس وأمريكا الإسبانية (اللاتينية) قد نشأت فى تاريخ مبكر ، ولاشك أن الرحلة الطويلة عبر الأطلسى قد منحت فرصة واسعة لتزجية الوقت بأنواع من الترفيه بينما تكفلت الكنيسة بباقي الأمر ، وقد ظلت الفيلانسيكوس villancicos شعبية رائجة فى أمريكا على الدوام ويقال انها انحدرت مباشرة عن الـ Cantigas de Sancta Maria ، وإن لم يكن الأمر هكذا فعن الموشح ، لقد نقل تعبيرها الصوتى من خلال التآليف الفولكلورية الجيدة الصقل لكل من فرانسمسكو جويريرو « Francisco Guerrero » وألفونسو مادارا « Alfonso Mudarra » وتغنى الفيلانسيكوس التى قامت على الـ « بوليرياس bulerias » وترقص بواسطة الفجر عادة فى أعياد الميلاد ، كذلك كانت « الرومانسيرو » « romancero » أساسا لقيام أنواع قومية هامة مثل الـ « كوريدو المكسيكى » Corrido Mexicano رغم أنه لم يظهر فى صيغته الحالية الا فى القرن التاسع عشر ورغم انه يختلف فى وضوح عن أغاني القصص الشعبى الخاصة بالفجر ، وأيضا عن الـ « كوريدو جيتانو corrido gitano » وفى كوبا نجد أن غناء الكورال عند نصب الصلبان فى الثالث من مايو أثناء عيد القديسة سانت هيلانة يماثل تقريبا ذاك الذى لم نزل نسمع به فى اشبيلية . أما « البريجوني pregones » وهو صياح الباعة الجائلين فى الطرقت يتنادون على سلمهم فهو وثيق الشبه جدا « بالسأتيا » Saetas سواء أكانت غناء أم سردا ، كما وأن صيحات مشابهة قد تم استيعابها بدرجة فائقة فى الفلامنكو فى بعض « الكاتينا » catinas : الميرابرا mirabras والكوراكولى coracoles ويمكن اكتشاف ذلك عن طريق الكلمات وحدها .

ان ما يطلق عليه cantes de iday vuelta (جيئة وذهابا) وهى تلك الإيقاعات الإسبانية التى انتقلت الى أمريكا ثم عادت فى وقت متأخر فى صيغة معدة مثل « الجواجيرا guajira » وهو صيغة محورة من الـ punt de la Habana

أو انينوبجا *milonga* من الارجننتين قد أخفقت في أن تتأصل في الفلامنكو وانما تمكنت بمصاحبة اضافات معينة من الموسيقى الاسبانية الاقليمية أن تأخذ طريقها لكي تشكل جانبا خفيفا من الذخيرة الفنية مثل « الفاروكا » ، الجاليسية (٢١) *Farruca* وبالنسبة لأساليب الجوندو *Jondo* فربما كان لها تأثير ضئيل أو لا تأثير لها على الاطلاق في أمريكا الاسبانية .

وهناك أمر يتطلب زيادة الى أعماقه ، الا وهو المساهمة الافريقية في كلا الجانبين من المحيط الأطلسي ، ولكن من الصعوبة بمكان استخلاص ذلك من شلة التأثيرات التي تتشابهك خيوطها . من المؤكد أن اشبيلية كانت في منتصف القرن السادس عشر موقعا هامة لتجارة الرقيق ، تلي مباشرة لشبونة التي ظلت محتفظة بقصب السبق حتى عام ١٦٤٠ هـ ومنذ البواكير الموهلة جدا في تاريخ الفلامنكو ظلت اشبيلية وقادس أكبر الموانئ التجارية مع الغرب ، وكان هناك ما يقرب من ألف عبد في أسبانيا حتى القرن السابع عشر وكان سوادهم من السود ، ولكن الى أى مدى وصلوا في جلب موسيقاهم ورعايتها وتنميتها فهو أمر يكاد أن يستحيل الخوض فيه ، وعلى أى حال فقد قامت الكنيسة بعد فترة وجيزة بحماية هؤلاء السكان السود في قادس والفت منهم الجمعيات الدينية التي كانت تتغنى بالفيلانسيكوس . ومن ناحية أخرى فإن الأتراك الذين كانوا يطوفون أرجاء المتوسط في هذا الوقت كان لهم أيضا عبيدهم الذين كان بعضهم من أواسط أوروبا والبعض الآخر من الفجر .

ان الايقاع المتهايل المتغلغل في أساليب الفلامنكو المختلفة ظل لا يجاوز الإشارة الخفية وذلك لو قورن بالرومبا التي وردت من المسرح الكوبي ، وتعتبر الرومبا الفلامنكية *rumba flamenca* في الحقيقة النموذج الأوحده للايقاع الأمريكي الذي اندمج تماما دون أن يفقد سمته المميزة ، وبالنسبة للتانجو فان تعقيد كل من ايقاعه وإيقاعه المرتد وخطه اللحنى المرتجل - وهو ما يميز التانجو الاندلسي - قد جعلت الصلة بينه وبين التانجو الارجنطيني تبدو ضئيلة جدا ، أما عن « التانجو الأمريكي » الذي شاهده البارون دافيليه *Davillier* يرقص في أسبانيا عام ١٨٦٢ فقد أخذ عن الزارزويلا *zarzuela* التي كانت ناجحة قبل ذلك ببضع سنوات ، وبينما يبدو التانجو الارجنطيني وكأنه أساسا أفريقي الأصل فان التانجو الاندلسي الذي يعتبر الى حد بعيد واحدا من أقوى الاعمدة التي ينهض عليها الفلامنكو لم يزل بعد مراوغا محيرا ، وكل ما يستطيع الانسان قوله أن الاحساس فيه أسباني بشكل غامر .

ومن المشوق أن نتأمل في الشبه بين الملحة الأندلسية التي انتقلت عبر الارجوزة - وهي صورة من الصور الشعرية التي وضعها العرب قبل زمن الخلافة - والتي امتزجت بالرومانس (٢٢) *romancero* من ناحية الموضوع ، وعادت الظهور لأهداف

(٢١) نسبة الى جاليسيا وهي مقاطعة أسبانية تقع الى الشمال من البرتغال .

(المترجم)

(٢٢) الرومانس قصة شعرية خيالية سادت في القرون الوسطى وقوامها الأسطورة أو الحب الشريف أو معامرات الفروسية التي تنسم بالشهامة (المترجم) .

العرض في الكوريدو أو الكوريدا corrido or corrida الخاصة بالفجر ، والكلمة مشتقة من letras corridas التي تعنى سلسلة من المقاطع الشعرية تتابع في تلقائية ودون أية لازمة . ومن المشابهات التي لشده ما يمكن تبينه من علاقة بين الموضوعات وطريقة نظم الشعر في الفلامنكو الأصيل وفيما بين الصيغة العربية المعروفة بال jarchy as والتي أتت الى دائرة انضوء في زمن لاحق نسبيا .

أما أصول الكانت جوندو فهي في الاندشساس endechas
 أى الألحان الجنائزية أو في البلانديراس - بلايراس planideras-playeras
 التي كانت تغنى في الجنازات والمسيرات ، وقد كان من الشائع حتى وقت قريب أن يرقص الفجر عشية الأعياد . وهناك منشأ آخر يستدل عليه في الشعر الكلاسي ، فالتوناس tonas قد تأسست على رباعيات الرومانس الثمانية المقاطع ، وإن كانت في بعض الأحيان تجنح الى الأبيات الحماسية والسباعية بالتبادل ، وهو ما تتميز به السيجويديللا كاستيلانا seguidilla castellana . أما الانديتشا ende chas فهي رباعية نموذجية من ثلاثة أبيات ذات مقاطع ستة والبيت الثالث ممتد ذو أحد عشر مقطعا وتعد ارهاصا بالسيجويريا siguiuriya ، مع أن أول سيجويديللا كاستيلانا حقيقية كان البحر يتكرر في البيت الثالث منتجا أحد عشر أو اثني عشر مقطعا وقد عزيت الى فرانشيسكو دى ييب Francisco de Yepes شقيق القديس جون اوف دى كروس st. John of the Cross الذي عاش فيما بين ١٥٤٠ - ١٦٠٧ م .

«En esta mi huerta

una Flor hallé

oh, bien de mi alma, oh, bien de mi Vida !

Si a cogí

أما السولاريس soleares المتميز بالمقاطع الثلاثية فقد ارتبط بالشعر الفولكلورى الجاليسى المعروف بالروراس ruddas ، وهناك تطابقا قويا يمكن أن ينسدل على الجارثشياس jarchyas وسند تشهد هذه المرة بنماذج مقنعة مما وجد لدى سرفانتس .

«Echada esta la senuerta

Yo he de seguir mi camino

aunque me lleve a la muerta».

وتتألف السولرى Soleares عادة من أبيات ذات ثمانية مقاطع ، ومع ذلك تجنح أحيانا الى تسعة مقاطع ، أما السوليريا soleariya - التي لا تختلف عنها موسيقيا - فإن البيت الاول مختصر الى خمسة مقاطع . وبطبيعة الحال فإن كثيرا من السحر والأصالة في الكوبلاس coplas يأتي من اللاقياسية في الأوزان . وفي بعض الأحيان يكون البيت الواحد كافيا ، لو تم تكسيه وتكراره بمهارة كما هي الحال في التانجو tangos والكانتيتا cantinas

ان « العصور المظلمة » التي جاء ذكرها فيما قبل تمتد من منتصف القرن السادس عشر الى منتصف القرن الثامن عشر ، وأول الاشارات الى مقن - مهما كان مشكوكا فيها - نجدها تشير الى تيولويس Ti lous من جيريز jerez في نهاية القرن الثامن عشر ، وهي الفترة التي تتفق تقريبا مع صدور قوانين اطلاق الحريات التي أصدرها شارل الثالث . ومن المحتمل أنه كان يغنى انتونا tonas والبلاد ballars ، والتونا هي الاسم النوعي الذي يعطى لكافة الاغاني التي تتبع خطا لحنيا حرا ، ومن ثم فهي تتضمن المارتينيتي martinetes والكارسيليرا carceleras واغاني السجن . وفي بعض الأحيان كان يضاف اليها مقطع ختامي (تنقيلة) ذات سمة طقسية واضحة

«Si cso no es verdad
que Dios me mande lamuerté
si me la quiere mandar

وتروى احدي النواذر أن المارتينيتي ، مثله مثل الساتيا ، كان يغنى خارج السجن بلغة الفجر الأسبان المعروفة بالكالو calo وذلك لبعث الرسائل على الحانها المحلقة وليس فقط بواسطة السجناء أنفسهم . وطبقا للتقاليد فقد كان هناك ثلاثة وثلاثون من ال tonas خلال سنوات حياة السيد المسيح ، والأربعة أو نحوها التي عاشت الى وقتنا هذا قديمة السمات وتتشابه فيما بينها ، والعناد عادة متسق مع تغييرات متكررة في المفتاح ، ورغم انه يتسم بالتكرار الا أنه رصين يحتوى على الغليل من التأثيرات الزخرفية ، وتدل بعض العناوين على لون بطولي أو وصفي . ويبدو من غير المحتمل أن تكون روح ال tonas الأخرى مختلفة على الرغم من أنه يبدو أن من السهل ادراك احتمال وجود قطع أخرى أقل حزنا وكآبة .

ولاغاني القصص الشعبي ballad لدى الفجر أسلوب مشابه لاسلوب ال tonas ، ولكننا لا نستطيع اعتبارها من الفلامنكو بشكل دقيق وذلك لسمتها القصصية الملموسة . وتغنى ال ballad غالبا في الأعراس بايقاع السوليريس soleares وربما تأثرت بحورها بالالبوريا alborea . وهي أغاني الفجر ورقصاتهم في حفلات الزفاف - التي تعد نوعا من الفيلانسيكو villancico والتي تكاد أن تماثل الباليرياس bulerias : وهو طراز يفترض انه قد نشأ عن السوليا Solea ، ومهما يكن فإن التحريمات - من كل نوع - التي تحيط بكافة أغاني الطقوس قد جعلت من أدائها أمرا مصحوبا بالحظا في أغلب الأحيان ، لذلك فإن المعتقدات الخرافية غالبا ما تمنع أداءها في المناسبات غير المقدسة الأمر الذي يفسر لنا بلا شك أسباب ركودها النسبي الآن عن عمد تشجيع السياات بصفة خاصة عن طريق المباريات .

ان أكثر الأغاني جملا ودرامية في الذخيرة الفنية الحالية وأكثرها قدرة على التسامي بالمشاعر هي السيجويريا siguriya ، ومن المقبول الآن بصفة عامة

فكرة انها قد نشأت عن احدى التونات a tona ، وهي تتطلب ايقاعا مركبا من اثنتي عشرة ضبطة ايقاع (ميزان) بقياس ١ ٣ ١ ٥ ٨ ١١ ١٢ وثلاث ضربات مع كل نغمة ختام ، لجيتار مصاحب متلاحم عن قرب .

وهي تمثل أيضا لتقاليد بعينها وجدت في أماكن أخرى من البحر المتوسط (في كامبانيا على سبيل المثال حيث توجد صلات تماثل بين أغنيات السجى ومراتى الجنازات) كتكسیر الالقاء طبقا لنبرات التشديد على المقاطع ، وغالبا ما تقسم الكلمة الى مقطعين موسيقيين ، وخلال هذه التركيبية ، وبالرغم من التقليد المتبع ، فان الخط اللحني يظل حرا .

ويستحضر هذا الى الذهن ملاحظات « بيللا بارتوك » عن الموسيقى الفولكلورية البلغارية والرومانية ، فبارتوك تعتبر الايقاع المركب مثل ٨/٥ أو ٢/٧ شيئا عاديا ، ولو تمت الآن منهجة بعض ال tones من الاغاني الاسبانية فان أعمال الفجر تصبح مضاعفة ، أولا بنبذ الزمن الثنائي والثلاثي المعتاد والذي استهجنه بارتوك في أوروبا الغربية ، محيين بذلك نوعا من Parlando rubato الطبيعية ، ثم التحرك نحو انعاش ايقاعاتها النشطة السالفة ، وبعبارة أخرى فان عراقة التونا ليست سوى شيء متكلف ومصنوع ، وفي الحقيقة فان فكرة المنهجة ليست مقبولة في ظاهرها ولكن بالنسبة لتقليد لم يستقر فلا شيء يعتبر نهائيا . وأن الايحاءات المختلفة يمكن استدعاؤها بواسطة لعب الالمان على نحو أسرع أو أبطأ ليس غير ، وفي كافة الأحوال فان الفكرة تعطي ادراكا ممتعا لعملية ال «aflamencamiento» الحالية وتظهر أن الحالات الرئيسية سرديّة لا متناسقة .

ان بعض السيجورييا siguriya المبكرة تبدو وكأنها تكون زوجا من التونا وضعتا معا فحسب ، وتدرجيا فقد أصبح المقطع الختامي coda الحزين نوعا من الكاباليتا (٢٣) cabaletta (وتسمى ماتشو macho وهي مصممة بحيث تعطي نوعا من التأكيد النهائي أكثر منها عزفا متقنا يظل ينمو حتى الختام .

أما السيجورييا كامبيادا siguriya cambiada ويطلق عليها أيضا الكامبيودن سيجورييا cambiode Siguriya والتي تغنى بطبقة مختلفة عقب متتالية ، وتدل على نقلة مفاجئة الى مقطع جديد من اللحن أو الى أغنية أخرى تماما . وبعض هذا الكامبيو cambios كان من القوة حتى أنه صار بعد فترة وجيزة أغنيات في حد ذاتها ، والكابالي cabales - وهو كامبيو ينسب الى « سيلفيرو » وهو اندلسي سافر الى أمريكا وقادته رغبته في العمل الى افتتاح مقهى غنائى café cantante وهو ذو ايقاع مرح مميز لا يخطئه الانسان .

أما السوليري solesares فهو بسيط الى درجة مخادعة رغم أنه أكثر الاساليب كمالا ، فمسحخته الغنائية تحتفى بكل مزاج مثل التانجو ، ويبدو أنه ظهر في الأصل

(٢٣) الكاباليتا : لحن موسيقي مقم . بالحوية يحتاج لبراعة فائقة في يستخدم كغائمة للحن

(المترجم)

موسيقى أو أغنية

مصحوبا بالرقص • ان ظهور غناء المقاهي والقبول الاجتماعي الكبير لتفجر قد أدى الى استيعاب الكانتينا cantinas وضمها (بما في ذلك الاليجريا alegrias والفندانجو Fandangos الخاص بالمناطق الساحلية خلف مدينة قادس ، وهي أنواع لطفت من حدة التوتر والشد الكامنين في الكانتى جوندو cante jondo ، ومع تصاعد شعبية كل من الملاجوينيا ، والجرانينا granainas ، وأغاني الشوق levante songs وهي صيغة من صيغ الفاندانجو ، ويشيع فيها جميعا الحزن النابع من الحنين الى الماضي فان هذه الأساليب ربما تكون قد انقسمت في الغالب الى السيريا seria والبغا buffa

لقد كانت هناك محاولات حديثة مختلفة لتصنيف هذه الأساليب خلال : الكانتى شيكو - الكانتى جراندى - canto grande — canto chico ، معيدين الى الأذهان الحيتروشيكيو genero chico الذى ينتمى الى أوبرا الزارزويلا (٢٤) zarzuela والكانتى جيتانو الاندلسي cante gitano-andalus الاحدث عهدا ، والتميز الاخير يحدد الفرق في المرونة فيما بين أساليب الشرق والغرب السابق الاشارة اليه •

وتتخذ الأساليب الفجرية أشكالا مختلفة مفسحة المجال للارتجال من خلال اطار عام محدد دون تغيير بروح الأسلوب أو تغيير في ميزانه ، وان الأغاني التي تتفرع عن الأغاني الفولكلورية الأندلسية والتأليف الخاصة بالمسرح وواحدة أو اثنتين من القطع المستقلة ذات الخط اللحني الثابت ، لا تتيح سوى فرصة ضئيلة للابداع فيما يجاوز التعبير الصرف ، ومع ذلك ، فان بعض الفنانين العظام قد نجحوا في أن يتركوا خاتمهم على هذه الأساليب أيضا ، وفي الجملة فان الحنين من غير الفجر ينزعون الى أن يبقوا في نطاق الأغاني المتساوقة النغمات حتى وان كانت تتطلب التزاما شخصيا أقل • وبالنسبة لأغاني المغنين miners فهي في صميم الموضوع ، فمن العمال الكثيرين الذين تم اختيارهم لتشغيل المناجم في ليفانتي Levante ، جاء البعض من الأندلس السفلى ومن ثم فان الأساليب المحلية المتمثلة في الفاندانجو والتارنتا taranta والكارتاجينيرا cartageneras قد أثريت بصور شتى خلال التذمر الشهير الذى يمكن أن يصطلح على أنه أول احتجاج حقيقى فى تاريخ الفلامنكو والذى أعقب العصيان الذى احتدم فى عامى ١٨٩٨ م و ١٩١٦ م •

ان الفلامنكو المبكر كان دون مصاحبة موسيقية ، على نحو النقر على المنضدة أو الارض أو ضبط الميزان بعضا ، كما يفنى - أو كما يجب أن يفنى - المارتينيتى marinete حتى اليوم • أما مصاحبة الجيتار للأساليب الرصينة فقد دخل فى زمن لاحق ولعله جاء كنظير للمشاركات الاحترافية التي أخذت تزداد فى أساليب الأعياد ، كهتاف التقدير jaleo والتصفيق castanets وطرقعة الاصابع pitos والصنوج castanets فى بعض الرقصات • ولعل عادة غناء البلانتى

(٢٤) أوبرا أسبانية ذات موضوع فيكاهي وسميت بذلك نسبة الى مكان بهذا الاسم بالقرب من مدريد حيث كان أول ظهورها ، (المترجم)

(في مقدمة المسرح) والباترا (كخليفة للرقصات) كانت تقليدا غجريا قديما ، وان مناظر للكانتي بارا اسكيوتشار *cante para escuchr* (للاصغاء اليه) والكانتي بارا بايلار *cnte para bail ar* (لكي يرقص) نجدها في المجر في أغاني الفجر البطيئة المسماة بالبالجاتو *ballgato* وفي أغاني الرقصات السريعة التي تنكسر فيها الكلمات - ان وجدت - الى مقاطع غير واضحة ، تتلاشى كلية في معظم الأحوال ، ويقوم الفجر المجريون بتقليد المصاحبات الموسيقية بأنفسهم .

وعن التركيب ، سواء أكانت أغنية فردية أم رقصة فردية أم عزفا منفردا على الجيتار ، فتتألف من ثلاثة أجزاء : الترسيو *tersios* وهو غالبا ما يتكرر ولا يتوافق بالضرورة مع قصيدة شعرية ، وقد يبدأ الرسيو بأي *ay* أو كويجيو *quejio* (شكوى) في الأغاني التي يشيع فيها الحزن ، أو بمدخل ناشط مقعم بالحياة في بعضها الآخر ، ويقصد بالأى في البداية السماح للمغنى بالتحمية (التسخين) التملارسي *templarsee* ، وفي الوسط كاشارة بالعودة الى البداية أو التنبيه الى نقلة جديدة وفي الختام لصنع خاتمة مرضية جماليا وعاطفيا ، أما المهارات الصوتية الأخرى فتتأني من الفيراتو *vibratos* (٢٥) والمليسا *melisma* (٢٦) وهكذا . والملح الرئيسي يكمن في وقف الصوت أو تكسيه بتغيير الطبقة وهو ما يسمى بالجيبيو *jibio* وهو تعبير مصطنع يرمز الى المكابدة الانسانية والقنوط والأمل ، والقاعدة الذهبية هي أن كل شيء لابد أن يكون عضويا وليس زخرفة خالصة تماما ، والفنان المجيد هو من يحقق اقترابا بين التفجع والرثاء المكتسب بالممارسة والصياح من نباط القلب .

ويعتبر الكثيرون وليس السائحون وحدهم ، أن الرقص واحد من أهم عناصر الجاذبية في الفلامنكو رغم أن الصقل التقني اللازم للعروض الجماهيرية قد جعلت منه عنصرا اضافيا أكثر منه لب الفن وجوهره ، ولقد قامت الاحتفالات والمسيرات الدينية ابان القرون الوسطى بمزج الفنون الفولكلورية بالصيغ الفنية الأخرى ، وان رقصا من هذا الطراز لم يزل قائما حتى اليوم متمثلا في الـ *seises* التي تؤدي بواسطة الأطفال المنشدون بالكاتدرائيات في مدينة اشبيلية خلال الاسبوع المقدس في عيد الجسد وفي عيد رفع مريم العذراء ، كما ترقص السيڤيلانا *sevillanas* الآن من بيت لبيت في عيد *cruses de mayo* الذي يقام في الثالث من مايو ؛ وحتى في ساكرومونتى *sacromonte* يقوم الأطفال بشكل ثابت بالتعرف على آثار رقصات الفجر عن طريق فرد كانت له صلة في يوم ما بالمرح ، والشئ الذي لا يمكن إنكاره أنه في مناسبات خاصة ، أو على غير توقع في أحد الاسواق أو المعارض وفي وقت متأخر من الليل أحرز الفلامنكو شيئا من وثوقه وفوريته ولكن هذا يعتبر استثناء وليس بقاعدة .

(٢٥) تمنى الارتماشات التي تفسف على الصوت المغنى أو على الموسيقى الصادرة عن إحدى الآلات لاضفاء جو من النفا أو التعبيرية وهي تتألف من تنويمات خفيفة وسريعة تفسف على طبقات الصوت أو درجات النغم .
(المترجم)
(٢٦) مجموعة من الأنغام تؤدي في مقطع واحد في الأغاني البسيطة .
(المترجم)

وعندما تتحول بعض المصطلحات مثل chico وجراندى grande الى الرقص فانها تأخذ معنى اضافيا يختلف قليلا ، فمن الصعب أن نطلق كلمة شيكو على الاليجريا alegrias أو الفردبالي verdiales أو السيفيلانا sevillanas المعدة للرقص ، ان النغمات الاضافية الرشيق ذات تقليدية أصيلة غير مكتسبة تضاف على الموسيقى قواما مؤكدا •

ان أفضل تحديد مقنع للرقص حتى الآن - فيما بعد الحيتانو الشامل والجيتانو الاندلسي - يتألف من ثلاثة : الجوندو jondo والصنوج pallilos والرقص المسرحي المختلط ، وتبرز رقصات الجوندو غيرها من الرقصات بجدها ورزانتها ، وبافتصادها في الحركة ، ويتركز تعبيرها في الاذرع والأيدي أو هنز أسفل الخصر (الزاباتيدو Zapateado ، وهي نادرا ما تعد سلفا ، والاشكال تعتمد فحسب على قواعد تشكيلية معنية ، انها فردية وشخصية وتكاد ألا تحتاج حتى لتذكرة الجيتار ، وكأن الراقص في حوار مع نفسه لا يصغي فيه لشيء الا لوقع كعبه (taconeo) على النقيض تماما من رقصات الصنوج السعيدة الصريحة ، وفي بعض الاحيان يعطى الاعتماد الكبير على وحى اللحظة والهامها انطبعا بانعدام الهدف ، ولكن الحاجة الى مؤازرة الحركة المسرحية يكون لها اثرها في اجتناب مخاطر الابتكارات الشديدة الذاتية Narcissistic invention

واجمالا فان رقصات الخوندو التي نعرفها قد وصلت الى حالتها الراهنة متأخرة عن أغانيه بعض الشيء ، وأكثرها حداثة الأعمال المسرحية لانطونيو من المارتينيتي ، ولقد أشار كل من سرفانتس وكوفيدو Quevedo الى الزاباتيدو ولكنها لم تحتل مكان الصدارة الا بعد أن تم تبسيطها وتقريبها للجماهير في القرن التاسع عشر بواسطة اثنين من قدامى الراقصين المحترفين el Ras pao وميراسيلوس Miracielos أما السوليا Sole'a فقد تم تقديمها في العصر الذهبي بواسطة لاميجورانا La Mejorana وهي أم باستورا امبريو العظيم pastora Imperio الذي مات منذ مسنتين •

أما السيجوريا siguriya فقد قدمت لأول مرة في القرن العشرين بواسطة الراقص فيسنتي اسكيوديرو Vicente Escudero وهو غجرى من قشتالة •

وبالنسبة لرقصات الصنوج فهي ثنائية في الغالب وتشكل جانبا من التراث الاندلسي ، وتنسجم مع الأغاني التي تحمل نفس الاسم ، وهي لا تقدم الا فرصة ضئيلة للتجديد أو لا فرصة على الإطلاق •

وبالرغم من الظهور المتأخر للجيتار ، فقد استطاعت أن تحقق حضورا سريعا عن طريق فرص التجريب التي اتاحت لها من خلال النجاح الذي حققته مقاهي الفناء ، وقد قال لوركا ان الجيتار كان وراء ظهور الكانتى جوندو • وفي الحقيقة فان بين بعض السيجوريا Siguriya والسوليري soleares يوجد نوع من التكاثر ،

كما لو أن كل فنان يعرف سلفا ما يصنعه الآخر - كما في الموسيقى الهندية - فكل تابع يعول على الأهمية المتعاطفة للكلمات . وتتميز الترسيو *tercios* بالراسجيو *rasgueos* في بداية الارتجال ونهايتها ، وبالباسيو *paseos* الذي يعطى النسق اللحني *tonality* أو فكرته المهيمنة المتكررة التي تحت المغنى ، وعلى مستوى آخر فإن تألف نغماتها يسوق إيقاس الجيتار والإيقاع المرتد للبالما *palmas* الى نوع من الانسجام والتساق مع الخط اللحني ، أما الفالستيا *Falsetas* فتعى فواصل حاملة أو تنميات غنائية ، حسب الاسلوب .

وقد يكون أكثر دقة أن نتحدث عن التوك جيتانو *toque jondo* بدلا من التوك جوندو *toque Jondo* ، فالأداء الانفعالي المعتاد لدى الفجر يصعب جدا صوغه في كلمات ولكن يمكن أن يقال أن أقصى الاهتمام يصنع للخاتمة ، وأساليبها يمكن أن توصف تقريبا بأنها شحيحة قليلة العطاء مع فترات صمت معبرة ورنين في القدرة الصوتية المنخفضة ، وإن عازف جيتار ثرثار لكفيل بافساد الكثير من التأثيرات .

إن العزف المنفرد على الجيتار ليس لديه ما يصنعه مع الفلامنكو الاصيل الا القليل ، ويمكن اعتباره من وجوه عديدة بأنه قد تحرك متجاوزا الرقص المسرحي ، وهذا النوع من العروض يقلل من الحاجة الى الالتزام غير المشروط والوحدة ، ولكنه من ناحية أخرى يساعده على استخلاص الجمال المجرد من الفكرة الرئيسية ، ولقد كانت تجارب بعض عازفي الجيتار المجددين مثمرة الى أبعد حد ، ويتوقف المستقبل على المدى الذي يستطيعون بلوغه وهم يحملون مصادر الهامهم دون بلوغ شيء مهجن خال من المعنى . ومن المثالي أن تنجح الجيتار في تقديم تألفات نغمية عميقة شديدة الغور ، وعليها في الوقت نفسه ألا تفقد صفتها المميزة في التعليق على الحياة ، وإن الإنسان ليعجب ، وربما كان عليه أن يفكر في أسباب حلول الآلات محل الصوت في الموسيقى الفلكلورية في الغالب الأعم ؟ وأن تطوير التقليد ربما ترك كلية لقيار منفرد بالرغم من ذلك .

اذن ما الذي يصنع الفلامنكو في الواقع ؟ ، ولماذا ينجح أحد أساليبها في أن يكون مقنعا بينما يفشل الآخر ؟ ، ولماذا تكاد تقريبا وعلى نحو ثابت أن تكون عروض الفجر أكثر غناء في المعنى من تلك التي تقدم بواسطة غير الفجر مهما تكن رائعة ؟ إن القواعد التكنيكية مشتركة لدى الجميع ، ومن الواضح أن زرياب قد كشف للمغنين سبل التحكم في أصواتهم ، ومن المؤكد أن الحبال الصوتية في الفلامنكو لا بد وأن تكون مشدودة ، وإذا عرض الصوت كما لو كان غناء في حفل *concert singing* فإن سمات القطعة سوف تضيع ، كما أن خامة الصوت يتم تقديرها بطريقة مختلفة ، فعلى مدى فترة طويلة من الزمن كان التقدير للصوت الأجش المبحوح - الذي يسمى *afilla* نسبة الى معنى معروف للتراث هو *El Filo* الى درجة أنه كان كثيرا ما يتم رعايته وصقله بواسطة الكحول . كما أن الانتقال من مقطع لآخر كان يفتتح باستهلاك مندفع وصوت باك أن النغمات الشرقية يتم إحرازها -

عن غير قصد - بالاخفاق المتعمد فى عمل نغمة كاملة ، وبواسطة الجليساندى gissandi وهو خلق ظلال أكثر دقة من أنغام الجيتار الدقيقة باللغة الصغرى .
 أما الأصوات عالية الطبقة فكانت تعد غير مناسبة بالمرّة ، حتى ظهور دون انطونيو تشاكون Don Antonio Chacon الذى تمكن من تخطي هذه الصعوبة ، وقام بتحويل وزخرفة الكثير مما كان يعد حتى هذا الوقت أساليب رخيمة أو خالية من النكهة لاتشوق ، كذلك قدم الكثير من ابداعاته الخاصة . ان ذوقه الطبيعى المتفوق قد منعه من المجازفة كثيرا فى انواع معينة من أساليب الجوندو ، ومهما يكن فإن البرورة الحقيقية انما جاءت مع تفسيرات - بمعنى ابراز معانى القطع الموسيقية بواسطة العزف أو الغناء - مانويل تور Manuel Torre الذى استخدم الصوت الطبيعى أو الصدرى الذى كثف الشعور بالذغنية على نحو يثير الخيال ، وتجنح الاصوات النسائية لأن تكون موسيقية ذات رنين Facil ، مثل صوت لاباكويرا دى جبرن La Raquerade Jerez ، ولكن باستورا بافون Paastora Pavon - التى تعتبر مازيا كالاس Maria Gallas الفلامنكو - التى اشتهرت باسم La Nina de Los Peines بسبب الابهاشات الجميلة التى كانت تضعها فقد كانت تمتلك صوتا مخمليا غنيا يسمى redonda وهو صوت الفلامنكو بحق ودون منازع .

ويعتمد الفن ومصداقيته على تنضيد المغنى أو حسن تركيبه للترسيو tercios والملمسا melisma والجيبيو jipios ، وعلى مقدرة فى غناء ال pordrecho الذى يعزز المزاج بالرغم من تغيير الطبقات ، وعلى مقدار تعرفه على الكلمات ، كل هذا مرتبط باستعداد طبيعى للارتجال - الذى هو علامة الفنان الصادق - كقيل بخلق الاثارة أو الهزة التى تطلق عليها كلمة دويندى duende وهى حالة قريبة جدا من الطرب العربى أو البهاف bhaav الهندى التى تثير الخيال وانما فى عالم أرضى غير مجنح . وربما كانت مجرد ومضة سريعة تؤثر فى جزء قليل من كل ، ولكنها لابد وأن ترتفع به الى ذرى رفيعة ، وعندما تكون الهاماته موفقة ، فلن يكون من المبالغة القول بأنه قد حقق نوعا من التطهير catharsis عوضا آخر للمآزق الانسانى . ولعل هذا هو السبب فى أن الكثيرين من المغنين فى الزمن السالف كانوا أكثر قدرة على إثارة المشاعر وتحريكها .

وفى أعقاب الصورة الرمزية التى صنعها تيو لويس Tio Luis وقوانين اطلاق الحريات ، فان فرص الاتصال والتبادل ظهرت فجأة عن طريق الحروب النابليونية ؛ وسجلت أسماء كثيرة خلال الفترة منذ ١٨٠٠ م الى ١٨٤٢ م بعدما افتتحت أول المقاهى الغنائية ، وأصبح الفلامنكو أحد الملامح الرئيسية فى الاندلس ، وفى هذا الوقت أيضا استأنفت إشبيلية حياتها الموسيقية الحافلة كمركز للوبرا والباليه ، واجتذبت اسبانيا وهى تركب مد الرومانسية الكثير من موضوعات الرحالة والفجر - كما حدث فى كل مكان آخر فى أوروبا - حيث تبنياها المؤلفون الموسيقيون والمنتجون فى حماس شديد .

وهناك صورة شخصية (بورتريه) للراقصة بيترا كامارا Petra Camara التي اشتهرت بالجالو jaloos والكاشوتشا cachuchas — للفنان تناسيرو chasseriau ، معروضة في صالة عرض الآثار الفنية ببودابست ، ومهما يكن فيبدو أن هناك أساسا ضئيلا لوجهة النظر القائلة أن البل كانتو bel canto قد أثر في تطور الفلامنكو . واقصى ما يستطيع المرء أن يقوله هو أن بعض التائق أو التكلف الصوتي يذكر بأوبرا الباروك ، التي تظهر وكأن منابعها تكمن في الموسيقى الكنيسة كما هو الشأن في الفيلانسيكو villancicos . وقد بقيت اسرار الفن الحقيقية في أيدي قلة من العائلات الفجرية حتى بدايات العصر الذهبي عام ١٨٦٠م وبطبيعة الحال فإن مقاهي الغناء قد اجتذبت الفجر لما قدمته لهم من أسلوب في العيش يتفق مع جبههم للاستقلالية والتعويل على النفس ، ويتناسب مع عزوفهم عن اقحام أنفسهم في أي أمر يجاوز مهاراتهم التقليدية ، وقد اتسمت هذه الفترة أيضا باختلاط واضح في القيم الجمالية ، فقد قام الفجر بتكييف وتعديل أساليب الموسيقى الفولكلور الاسبانية ، واقتحم البايو payos (غير الفجر) المعتزك أيضا كمحترفين، وغالبا ما كانوا يفجرون من أساليبهم، وبدأت الأوقات سعيدة هائلة عندما لم تكن هناك أية خصومة . كنية ، وأدخلت تقنيات لا حصر لها ، وأبدعت الكثير من الأغنيات الجديدة تماما ، وهكذا تسمت الاشكال الكثيرة المختلفة للطرز الأساسية بأسماء من استهلوها ، وإذا نظرنا في تلك المتاحة التي لم تزل باقية من أساليب الفلامنكو فإن المرء ليتساءل كم من أخرى قد فقدت ، ان التقاليد غير المدونة التي انحدرت بالذاكرة لابد وأن تكون محافظة في البناء والایقاع ، وأقدم الأغاني هي أكثرها جمالا غالبا ، أما أقل جمالا أو — قلا فقد تم التخلص منها عن طريق الانتقاء الطبيعي خلال دورة الزمن ، ولا يعني هذا بطبيعة الحال أن الاغاني الجديدة قليلة الجودة ولكن من الانصاف القول أن الاغاني قليلة الجودة غالبا ما تكون جديدة .

ولقد اتبعت الكلمات تطورا مشابها ، وفي الجملة فإن موضوعات الفجر واقعية . حصينة عاقلة أكثر منها فلسفية ، مرحة ، ومن حين لآخر مخيفة مرعبة أو خبيثة حاقدة ، وقد شجع الارتجال الفوري الكثير من الاشارات ذات العلاقة بالاحداث الجارية ، وكننتيجة لوجودهم المززع غير المستقر فقد حافظ الفجر في الأندلس السفلى على سمات الحياة البدوية : المتمثلة في التكيف السهل مع الظروف السائدة ، والاحساس الفريزي بالفرصة المواتية ، والرغبة في اشاعة البهجة عندما تكون اللحظة مناسبة ، وهكذا فإن الأمان النسبي والانظام في العروض الترفيهية في المقاهي بالاضافة الى رغبتهم في أن يروقا في أعين جماهير أعرض ، قد أثرت بطبيعة الحال في أسلوب التلمذة الحرفية وجردت الفن من خلفيته الاجتماعية . ويظهر التسجيلات في نهاية القرن فإن الأساليب المنمقة أو تلك الأخاذة اللافتة للنظر من الناحية الخارجية السطحية قد اتبحت لها غرضا أوسع .

وقد بدأت المرحلة المسرحية حوالي عام ١٩١٣ م مستهلة فترة من التدهور استمرت حتى الحرب العالمية الثانية ، فقد كان لطق الكثير من المناجم عام ١٩١٩ م .

أثره في افساد أساليب هذه المناطق ، وفي عام ١٩٢٢ حاول مانويل فاللا **Manuel de Falla** وفيدريكو جارسيا لوركا **Federico Garcia Lorca** علاج الأمور بتنظيم أول مؤتمر للكانتي جوندو في غرناطة ، وكان خطوهم المعروف بوجه عام هو استبعاد المحترفين اذ وجدوا أنفسهم مضطرين الى تدريب المتبارين سلفا مسلمين بوجهة النظر الرومانسية التي ترى ان الفلامنكو ابداع فولكلورى تلقائى ابن لحظته ، وبعد ذلك بوقت قصير عقدت مباريات الغناء والرقص المرتجلان فيما بين اشبيلية وقادس وذلك فى الكالا **alcala** وهى قرية بالقرب من اشبيلية بقصد الحفاظ على المنافسة الودية فيها بين المدينتين . أما الجانب الايجابى فى هذه العملية فى غرناطة فيتمثل على الأقل فى اغراء المثقفين بالنظر جدى الى الفن ، رغم أن الموقف بصورة عامة قد ظل دون تغيير بل أنه قد تفاقم وازداد سوءا بسبب انتشار اوبرا الفلامنكو **opera Famenca** ، وظهر فنانون مجيدون ولكنهم فشلوا فى تحقيق أى شهرة بين الجماهير ، وبمعنى آخر فان الفلامنكو الاصيل عاد سيرته الأولى الى ما يشبه السرية حيث اقتصرت رعايته على جموع معينة من الفجر كما كان الأمر فيما سلف ومن الفائزين بالجوائز فى غرناطة سنجد ديجو برموديز **Diego Bermudez** الذى قطع ١٧٣ كيلو مترا سيرا على الأقدام للاشتراك فى المسابقة ومانويل اورتيجا **Manuel Ortega** وكان فى الرابعة عشرة من عمره فى ذلك الوقت وكلاهما ينتمى الى عائلات عجيبة قديمة .

وفى الحقيقة فان الفجر يرقصون ويغنون لبعضهم البعض أو للهواة المولعين الذين يعرفونهم ويجولونهم ولكنهم لا يعطون أفضل ما لديهم فى العروض الجماهيرية ، وثبنا لذلك فانه حتى فى الأزمنة التى يخبو فيها توهج هذا الفن فستظل الفرصة سانحة لأن يظل حيا طالما بقوا هم أحياء ولقد كتب أحد الأمريكيين ممن زاروا اسبانيا عام ١٩٢٩ م قائلا :

« كنت حالا فى اشبيلية خلال الاسبوع المقدس وقد رفض ثلاثة من أفضل المغنين مبالغ كبيرة لكى يغنوا الساتيا **saeta** فى شرفات الأندية والمساکن الخاصة ، فالغناء لدى الفجرى أو الأندلسى غالبا ما يكون احتفالا كالمراسم ، وحاجة داخلية ومصدر سرور وبهجة . ان مانويل تور **Manuel Torre** هذا الفجرى الأمى الذى يعيش فى حى الفقراء فى اشبيلية لا يمارس فنه مطلقا من أجل المال ما لم يكن فى مزاجه وما لم يدرك أن السامع جدير بذلك ، وأغنيته أيضا مقدسة »

وقد ظهرت علامات اهتمام جديد فى تواليات سريعة خلال الخمسينات من هذا القرن بعقد أول مؤتمر للغناء فى قرطبة عام ١٩٥٦ (الذى يعقد الآن كل ثلاث سنوات) وظهور أول مجبوعة مسجلة ، وتأسيس أكاديمية الدراسات الفلامنكية فى جبريز والهامات انطونيو فرناندو دياز **Antonio Fernandez Diaz** وفوسفوريتو **Fosforito** الذى فاز بجميع الجوائز الرئيسية فى قرطبة ، وانتشار نوادى الهواة المعروفة باسم البينا **penas** التى أخذت تزدهر فى اضطراد منذ ذلك الحين . حتى ويجد ناديان أحيانا فى بعض القرى ، وأصبحت المهرجانات تعقد فى كل أرجاء الأندلس

في صيف كل عام ويتصادف وجودها عادة مع وجود الاسواق أو المعارض المحلية التي تمولها البلديات ، كما يزداد يوما بعد يوم مساحة ما تخصصه البرامج الإذاعية والتلفزيونية لهذا الفن .

وفي السنوات القليلة الأخيرة حاول بعض الفنانين استخدام الفلامنكو كأداة لتحقيق مآرب سياسية أو لتأكيد الذات الإقليمية ، ولم يزل حتى وقت أكثر حداثة يوقا للحركات الاجتماعية المنظمة ، ولكافة نواحي ما يشكل روح العصر ، ولا شك أن في ذلك اضافة للانفعال العام ، ولكن مهما كان تعاطف المرء ، فلن يسعه الا أن يكون على وعى بذلك التناقض الجمالي بين الشكل والمضمون ، وهناك قدر كبير من الاختلاف فيما بين الاحساس المأساوي بالحياة المتأصل في كل أساليب الفلامنكو وبين السياسة الحزبية التي تعلن هذه الأيام ، ان الاستسلام الحزين حتى في احتجاجات المعدنين تستكين لدوافع أكثر تعقيدا من المزايم القائمة على الظروف المادية .

ان الموقف الراهن يبدو وكأنه حماس لم يسبق له نظير مقرون بافتقار غريب للابداع بمعنى هذه الكلمة في العصر الذهبي ، حقا ان تلك المهرجانات تفيد في الحفاظ على روح المنافسة واذكائها . ولكن عندما تكون الاعتمادات نهيا للظروف أو تحت رحمتها فإن جمهرة عريضة من السامعين لا بد وان تتجه نحو المكوف في منازلها ، ان هذا الهادي الغنى أو الأرعن الذي يود أن ينفق مبالغ ضخمة في إحدى السهرات مع بعض الفنانين من اختياره لم يختف تماما بعد ، وكذلك الفنان المستعد لأن يدهم صبحته وأماه بأن يغنى طول الليل في جو من الدخان والكحول لمجرد أن اللحظة مناسبة لم يختف تماما هو الآخر مثل فرناندو تيرموتو **Fernando Terremoto** الذي مات منذ شهرين مضيا وكان واحدا من أبداع أصوات الجوندو التي وجمت ، وبالنسبة للشخص العادي فلم تزل هناك فرص ضئيلة جدا للاستمتاع بشيء أصيل .

وبدون الفجر في ذلك المثلث الذي تشكله مدن كاريس ورونسا واشبيلية والذي تتوسطه جيريلا لما كان هناك فلامنكو ولكن من المؤكد بنفس القدر أن الفجر وحدهم ما كانوا بكافين كما يقول انطونيو مايرنيا **Antonio Mairena**

«el carte, el baile y el toque nacen re un ambiente»

بمعنى « اذا كانت التربة صالحة والمخضبات مناسبة فسوف تزدهر البنور » وفي رايه أن المخضبات هي اسهام الفجر ، وهي وجهة نظر غالبا ما تثير الاستياء للأسف الشديد .

ولدى الفلامنكو كل شيء للفوز به من كونه محل اعجاب وتقدير حسب مسوغات نابعة منه في ذاته ومع ذلك فإن الفنانين الحقيقيين يميلون لأن ينظر اليهم من خلال البحث عن شيء خيالي الى حد بعيد وكما يقول مايرنيا « ان الناس سيواصلون في عناء تمشيط الأندلس موجين مشاعلم أسفل الصخور وخلف الشجيرات بحثا عن الأغاني » ان ال **Duende** ليست شيئا ماديا ملموسا ولا يمكن تلقيها من خلال منهج فهي ليست شيئا في المتناول ، وأساسا فهي أحد أشكال الاتصال التي لا يدركها الكثيرون أو على الاصح كما يقول بيكاسو « انني لا أبحث وإنما أجد » .

ولعل من التفكير السابق لأوانه جدا أن نقول أن الفلامنكو سوف ينحسر مرة أخرى بسبب محاولة تنقية لفته واسلوبه حتى لو كانت لحماية حيويته كفن ، وفي المؤتمر التاسع للفلامنكو الذي انعقد في الميريا Almeria عام ١٩٨١ تمت الموافقة على أن تجديدنا من نوع معين ضرورى لاجتناب التهديد المزدوج لكل من الروح الاكاديمي والروح التجارية سواء بسواء .

وفيما اذا كان من الممكن أن ينتقل هذا التقليد الى اجيال أكثر ابداعا ، والى جماهير من النظارة الحسنه التمييز من عدمه فهو أمر يرتب كثيرا بتدرة الفجر على المحافظة على سلامته وكما له كما فعلوا في الماضي بأكثر مما فعل غيرهم من الناس .

وهناك انسياق خطير للابتعاد عن « صنع الموسيقى » رغم أن التسجيلات لن تحل أبدا محل المعرفة عن طريق أستاذ ، كما أن التسجيلات تخلق نوعا من التوقع الزائف ، وتحكى احدى النواذر كيف أن انطونيو مايرنيا ينصت الى جوان تاليجا Juan Talega لوضع ساعات ثم يضرب برأسه الارض اذا لم يستقبلها بالشكل الحيد أو الطريقة الصحيحة ، في حين أن جوزيه مينيسى Juse Menese وهو بايو (ليس غجريا) لفت أنظار الناس ، ويحد نفسه بعد فترة قصيرة حرا في أن يشفى في قريته فكل من التربة والمخصب قد صارا فاسدين في وقت جعلت فيه الاوضاع الاجتماعية الحديثة الكثير من الشباب ينظرون الى الفلامنكو وكأنه ينتظم شيئا شعروا المحافظة على سلامته وكما له كما فعلوا في الماضي بأكثر مما فعل غيرهم من الناس .

وربما يكون من المحزن أن يعترف المرء أن الفلامنكو ليس أكثر غجريا منه هنديا أو يهوديا أو عربيا وحتى عتاقته فهي محل شك ، وكظاهرة ثقافية فهو أندلسي نسبه الفجر لأنفسهم ونضدوه على نحو فريد ربقدر من تكثيف المشاعر لا يضاهاى .

ويقول مانويل تور أن كل ما هو ذو أصوات سوداء tonidas negros
له اثارته وطربه ، والأصوات السوداء كانت أحزانا سوداء penas negras
أما عن هؤلاء الذين يمكنهم سماعها فسيكونون هناك دائما .

مركز مطبعات اليونيسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
مساهمة في إثراء الفكر العربي

- ① مجلة رسالة اليونسكو
- ② المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
- ③ مجلة مستقبل التربية
- ④ مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف
- ⑤ مجلة (ديوجين)
- ⑥ مجلة العلم والمجتمع

هي مجموعة من المجلات التي تصدرها هيئة اليونسكو بلغاتنا الدولية.
تصدر طبعا باللغة العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة مختصة من الأساتذة العرب.

تصدر الطبعة العربية بالانقاف مع الشعار القومية لليونسكو وبمبادرة
الشعب القومية العربية ووزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية.

المؤسسات العلاجية في ثلاثة مجتمعات في العصور الوسطى



من المعروف أن المجتمعات الثلاثة في العصور الوسطى - وهي المجتمع
البيزنطي ، والمجتمع المسيحي اللاتيني ، والمجتمع الاسلامي - سلكت طرقا مختلفة
في تطبيق مبادئ الخير والاحسان التي دعت اليها دياناتها الخاصة . وتعكس هذه
الطرق مختلف القيم الدينية التي سادت في هذه المجتمعات ، وأدت الى اختلاف
مستواها من حيث التطور المادي والعقلي (١) ، اذ دعت كل هذه المجتمعات الثلاثة
الى تخفيف آلام البشرية ، وبخاصة رعاية المرضى ، باعتبار ذلك واجبا دينيا يتحتم
أداؤه ، وأقامت كل هذه المجتمعات الثلاثة دورا خاصة لتحقيق هذا الغرض الديني .
غير أن هذه المؤسسات المختلفة التي تناظر المستشفيات الحديثة - وهي النوسوكوميون
في بيزنطة ، والهوسبيتال في أوروبا ، والمارستان في الاسلام - اختلفت اختلافا بينا
من حيث التنظيم والادارة ، ومن حيث المرضى الذين يعالجون فيها ، ومن حيث الهدف
النهائي منها . ولذلك تكشف لنا المقارنة بين هذه المؤسسات الاجتماعية عن أوجه
الاختلاف بين المسيحية والاسلام في تطبيق مبادئ الخير والاحسان خلال
العصور الوسطى .

بقلم : وليام د. بـ. جونز

دكتوراه من جامعة هارفارد عام ١٩٥٨ أساذ التاريخ بجامعة
توهامبشير دورهان ، مؤلف لمديد من الكتب التاريخية .

ترجمة : أمين محمود الشريف

عضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ، رئيس مشروع
الآلف كتاب بوزارة التعليم سابقا .

ولم يقدم الأغارقة والرومان القدامى نموذجا واضحا للمستشفيات العامة التي
تعالج المرضى بالمجان ، اذ لم تكن معابد أسكليبيوس التي كان المرضى يترددون عليها
طمعا في شفاء أمراضهم بقوة خارقة للعادة ، كما لم تكن الدور الخاصة أو العسكرية
التي أنشئت لعلاج الأرقاء أو المرضى والجرحى من الجنود ، سوى مصحات لتمرير
فئات خاصة من الناس (٢) . أما النموذج الأول للمستشفيات الحديثة الذي ظهر
في الشرق المسيحي ثم انتشر في أوروبا الرومانية فقد أنشئ على يد الأتقياء من
المسيحيين القدامى الذين كانوا ينظرون الى تخفيف آلام المرضى والمحتاجين ،
و « استضافة » الحجاج والمسافرين ، على أنه ضرب من القربات وصالح الأعمال (٣) .
وكانت هذه المشروعات الخاصة التي تمثل محاولة من جانب أصحابها للتأسي بالسيد
المسيح في اظهار الرحمة بالضعفاء ، والتقرب الى الله بالأحسان الى العجزة والفقراء ،
وقفا على أهل البر والخير من أفراد المسيحيين والشمامسة من رجال الدين . واستمرت
هذه المشروعات حتى انتهى عهد اضطهاد المسيحيين في حكم قسطنطين . فلما كان

القرن الرابع الميلادي أقام المسيحيون الشرقيون عددا من المؤسسات لمساعدة الفقراء والمرضى ولم تكن هذه المؤسسات القديمة متخصصة في روادها وخدماتها ، بل كانت عبارة عن دور لايواء العجزة والمشردين من أفراد الجماعات المسيحية المحلية . ومن أقدم المؤسسات التي اشتهرت بتقديم الرعاية الطبية لمرضى مستشفى باسيلياس ، الذي أسس حوالي ٣٧٢ م نسبة للقديس باسيل في بلدة قصيرة بقاطعه كبادونيا . وكان مستشفى باسيل الذي وصفه جريجوري نزيانزوس ، بأنه « مدينة جديدة » وسبابة للثقوى ، يعالج المرضى امتثالا لأمر الدين ويضم غرضا لايواء المسافرين والفقراء . ويقدم رعاية طبية للمرضى (٤) . وما ان تولى القديس يوحنا فم الذهب ، منصب البطريركية في ٣٩٨ م حتى أعاد تنظيم الكنيسة لتدبير المال اللازم لإنشاء مستشفى لعلاج المرضى . والدليل على انتشار هذا النوع من المؤسسات في الجزء الشرقي من الامبراطورية الرومانية ما بذله الامبراطور الوثني جوليان من محاولات للقضاء على نفوذ المسيحية بين الجماهير . وذلك بتقليد المسيحيين في تشجيع الاعمال الخيرية . ومنها الاهتمام بهذه المؤسسات . وفي نهاية القرن الرابع الميلادي أسهمت سيدة روما المدعوة فايولا - حسبما ذكره القديس جيروم أحد المعجبين بها - في تشجيع مثل هذه الاعمال الخيرية بين المسيحيين في الغرب فأسست مستشفى في روما وتكبة في أوستيا . ولكن انشاء مثل هذه المؤسسات أصبح منتشرا في الدولة الرومانية الشرقية حيث كانت الجماعات المسيحية أكبر عددا وأكثر ثروة . ففي عهد جوستينين أي في القرن السادس الميلادي أنشئت المستشفيات في الامبراطورية الرومانية الشرقية ، وتنوعت فيها الخدمات والرواد كما تنوعت أسماؤها من دور للمسنين ، إلى ملاجيء للأيتام ، إلى دور للمريض ، إلى منازل متعددة الأغراض . على أن التخصص الوظيفي لهذه المؤسسات لم يصبح كاملا بدليل أن بعض المؤسسات الخاصة التي وفرت الحد الأدنى من الرعاية الصحية قامت أيضا بوظيفة التكايافي ايواء الفقراء . وكانت السمة المشتركة بين هذه المؤسسات هو أصلها الديني وانتمائها . وعلى الرغم من أن المستشفيات البيزنطية كانت نادر بصورة مستقلة بواسطة موظفين يعينهم الأسقف أو مؤسسها ، وعلى الرغم من تمنعها بشخصية جماعية مشتركة يرمز لها اتخاذ ختم مشترك ، فإنها ارتبطت دائما بأحد الكنائس أو أحد الأديرة ، وخضعت لاشراف الأسقف وحماية القانون .

وفي وسعنا أن نؤكد وجود عدد كبير من هذه المؤسسات في الدولة البيزنطية ، ولكن المصادر لا تمدنا إلا بنزر قليل من المعلومات عن طريقة تنظيمها وإدارتها . ومدى قدرتها على توفير العلاج الطبي للمرضى . ومن بين مستشفيات العصور الوسطى التي تحدثنا عنها الوثائق التاريخية الصحيحة والتي اشتهرت بحسن التنظيم ، ذلك المستشفى الذي أسسه الامبراطور يوحنا الثاني كومنوس وزوجته حوالي ١١٣٦ م كجزء من ديرهما العظيم المعروف باسم البانتوكرير . في القسطنطينية (٥) . وجاء في مرسوم تأسيسه أن المستشفى الملحق بدير البانتوكرير يضم ٥٠ سريرا للمرضى موزعة على خمسة أجنحة متخصصة طبقا لنوع الخدمة الطبية التي يقدمها المستشفى ، وهي الجراحة وأمراض النساء أو فن التوليد ، والصرع والأمراض العقلية والرمه ،

والأمراض المعوية المعدية ، والأمراض العامة • وخصص سرير واحد في كل جناح لحالات الطوارئ • ويقدم على ادارة المستشفى وتسيير شؤونه هيئة من الأطباء المقيمين والمرضين والقنين • وبالمستشفى عيادة خارجية ، وصيدلية لصرف الأدوية • ولكن أبرز سمات المستشفى هو تعليم فن الطب • ويلحق بالدير ملجأ للمستنين يسمح بقبولهم بالمستشفى بصفة مؤقتة كما يلحق به معهد صغير مخصص للمرضى وموظفي المستشفى • وإلحق أن الخدمات التي قدمها البانتوكريطر كانت شاملة وغير عادية لدرجة أن أحد المؤرخين وصفه بأنه مركز طبي •

والظاهر أن اقتران التعليم الطبي بمعالجة المرضى كما تدل على ذلك الأموال الموقوفة على تعليم الطب في البانتوكريطر لم يكن من خصائص المستشفيات البيزنطية ذلك بأننا لا نعرف الا القليل عن التعليم الطبي في مستشفيات الدولة البيزنطية باستثناء البانتوكريطر والمستشفى التعليمي الشهير الذي أسسه النساطرة النصارى في إيران إبان القرن السادس • ويبدو أن تعليم الطب في البانتوكريطر تقرر بعد وفاة مؤسسه • والدليل على ذلك أن ما نص عليه مرسوم انشائه من ضرورة قيام الملمين بأداء وظيفتهم بنمة وإخلاص يوحي بأنهم كانوا يتوقعون إهمال هذه الوظيفة بمرور الزمن • ويمكن القول بوجه عام أن التعليم الطبي البيزنطي الذي كان مبنيا على آراء أبقراط وجالينوس القديمة تركز في الكنيسة والمدارس الملحقة بالإديرة كما تركز في الجامعة البطريركية بالقسطنطينية ، وفي الأكاديمية الطبية الشهيرة بالاسكندرية (٦) حتى الفتح العربي لمصر • وعلى الرغم من أن الأطباء المبتدئين كانوا يتعلمون على يد زملائهم من كبار الأطباء ، وأن الناجحين منهم كانوا يقومون بإدارة بعض المستشفيات الخاصة ، فإن التعليم الطبي الرسمي لم يكن فيما يبدو من الوظائف أو المسؤوليات الروتينية في المستشفيات البيزنطية • والحق أن الدافع لانشاء المستشفيات البيزنطية لم يكن هو التعليم ولا خدمة الانسانية ، بل كان على الأصح هو الدافع الديني المحض • ذلك أن هذه المستشفيات نشأت على يد أهل التقوى والإصلاح من النصارى بغية التكفير عن خطاياهم والتقرب الى الله بهذا العمل الخيري المحض • والدليل على ذلك أن هذه المستشفيات كانت تعمل بالتعاون مع الكنائس والإديرة تحت رعاية السلطات الكنسية • وكانت الفائدة الوحيدة التي تعود على المحسنين ومن استفاد من احسانهم هي الشعور بالرضا والارتياح النفسي • وبهذا كانت هذه المستشفيات كما كانت الابتهاالات والصلوات المقدمة للسيد المسيح والقديسين بل كان القربان المقدس نفسه مظهرا لروح العبادة عند المسيحيين الأرثوذكس الذين كانوا يرجون من وراء هذه الأعمال الصالحة مجرد الشعور بالرضا والراحة النفسية (٧) •

وأقدم ما عرفت من المؤسسات العلاجية التي جمعت بين تعليم الطب وعلاج المرضى في مؤسسة واحدة هي ما أنشأه النساطرة النصارى بمدينة جنديشابور في الجنوب الغربي من إيران على عهد الملك كسرى الساساني ، إبان القرن السادس الميلادي • وتولى خزيجو مدرسة الطب في جنديشابور من السوريين والفرس نقل

التراث الاغريقى من الطب والأدوية الى العرب ، ونشروا فى أنحاء العالم الاسلامى نموذج المستشفى التعليمى الذى تعلموا فيه الطب (٨) . وكانت شهرتهم فى العالم الاسلامى ، كما كانت كلمة مارستان او بيمارستان الفارسية التى أطلقها العرب على المستشفى دليلا على أهمية مدرسة جنديشابور فى تشجيع انشاء مؤسسات مماثلة فى أرجاء المشرق الاسلامى وفى شمال افريقيا . وظاهر ان الخليفة المامون هو الذى بدأ هذه الصلة الفارسية بتعيينه الطبيب النسطورى جرجس ابن بختيشوع طبيبا للبلاد سنة ١٤٨ - ٤٩ هـ (٧٦٦ م) . وقويت هذه الصلة خلال الجيلين التاليين بتفوق ابن جرجس وخفيده ، والطبيب الملكى يوحنا بن ماسويه . والمعروف أن أقدم مستشفى أسسه المسلمون هو ما بناه الخليفة هارون الرشيد فى بغداد (١٧٠ - ٩٣ هـ / ٧٧٦ - ٨٠٩ م) وزوده بخريجي مدرسة جنديشابور . وفى خلال العصر الذهبى للمارستان الاسلامى فى القرن الثالث الهجرى أنشأ أهل الخبر والبر مثل هذه المؤسسات فى أنحاء العالم الاسلامى . وهناك من الشواهد ما يدل على انتشار ما لا يقل عن ٣٤ منها موزعة على امتداد العالم الاسلامى من العراق الى أسبانيا . ومن أشهر المستشفيات الإسلامية المستشفى العضدى الذى أسسه عضد الدولة البويهى ببغداد زهاء ٣٦٧ - ٧٠ هـ (٩٨٧ - ٨٩٩ م) ، وكان يعمل فيه ٢٤ طبيبا وفنيا . ويضم مكتبة وصيدلية . ومن أشهرها أيضا المستشفى النورى - ولعله أشهر المستشفيات الإسلامية فى كل العصور الوسطى - الذى أسسه الأمير التركى نور الدين زنكى بدمشق وتخرج فيه خلال القرون الأربعة من حياته نخبة من الأطباء الموهوبين الذين أذاعوا شهرته فى العالم الاسلامى . ومن أشهرها كذلك المارستان القاهرى السمى المنصورى نسبة لمؤسسة المنصور قلاوون الذى بنى أيضا مسجدا ومدرسة فى ٦٨٣ - ٨٤ هـ (١٢٨٥ م) وقد اكتسب هذا المستشفى شهرة كبيرة فى علاج أمراض العيون ، وخلد ذكره بإقامة مستشفى حديث لعلاج الرمد مكانه . وكانت هذه المستشفيات الكبرى : العضدى ، والنورى ، والمنصورى ، على درجة عالية من التنظيم والتخصص ، اذ ضمت أجنحة للجراحة ، وصيدليات ، وخدمة للإسعاف ، ومكتبات ، وقاعات للمحاضرات ، واستطاعت أن توفر أسباب العلاج لكثير من الاصابات والأمراض . وكان الموظفون الدائمون من الأطباء ، والأطباء المقيمين ، والفنيين ، تحت إشراف مدير طبى معين ، يقومون على إدارة هذه المستشفيات العامة . ووضعت المدارس الطبية الملحقة بها قواعد عامة لامتحان الخريجين ومنحهم شهادات الجدارة الدالة على كفايتهم المهنية ، وذلك بإصدار الدبلومات والاجازات .

وكان قوام الطب الاسلامى هو مؤلفات أبقراط وجالينوس القديمة ، والشروح والتلخيصات الوافية لبعض الأطباء الذين خلفهم مثل أريباسموس ، واسكندر الترائى ، راتبوس الأمدى ، ويوحنا النحوى . ولذلك كان هذا الطب يعتبر علما دنيويا محضا على الرغم من أن ممارسته كانت تعتبر عملا بتعاليم القرآن الأخلاقية (٩) . وكذلك كان المارستان - وإن الحق به غالبا مسجد أو مصلى - يعتبر مؤسسة إنسانية محضة الغرض منها إنقاذ الأبدان من برائن الأمراض ، لا تطهير الأرواح من أدران الخطايا -

وكانت روح الخير الاجتماعى التى يرمز لها المستشفى هى التى تحفز الناس على تأسيسه .

وكما كان الحال فى أغلب المؤسسات الخيرية الإسلامية ، وقف المسمون الأموال على المستشفيات للانفاق عليها . وكانت هذه الأوقاف الدائمة عبارة عن أراض زراعية أو محلات تجارية ، أو منازل سكنية وغيرها من العفارات التى تدر دخلا ثابتا ، والتى استغلها أهل الخير والبر من المسلمين فى الاتفاق على مختلف المؤسسات الخيرية (١٠) . وهكذا كان تأسيس المارستان والمثل الأعلى 'الانساني الذى يرمز له وسيلة لتحقيق تلك النزعة القوية نحو الاعمال الخيرية التى امتاز بها الاسلام (١١) .

وجدير بالذكر أن المؤسسات الخيرية المتعددة الأغراض المخصصة لتخفيف آلام البشرية بكافة أنواعها والتى أطلق عليها نصارى الشرق اسم « أكسينون » ، تم انشاؤها فى الغرب الرومانى (الدولة الرومانية الغربية) فى آخريات العصور القديمة حيث ظلت معروفة حتى القرن التاسع الميلادى بالترجمة اللاتينية لاسمها الاغريقى الأصل (١٢) . ثم ان عدد المؤسسات غير المتخصصة التى ابتدعها ونشرها نصارى الشرق تضاعف فى البحر المتوسط ، وبخاصة فى المدن التى تضم اقلية مسيحية شرقية كبيرة الحجم . على أن هذه المؤسسات أخذت تتلاشى فى أعقاب انهيار الحكم الرومانى فى أوروبا ، ولم يكن عددها كبيرا كما كان فى الشرق اليونانى . وصدرت تشريعات المجالس الدينية بإسناد مسئولية الاعمال الخيرية الى الأساقفة والكنايس والأديرة فى أوروبا البربرية (١٣) . واستطاع بعض الأديرة الكبيرة وبخاصة الأديرة الأيرلندية مثل دير القديس جال أن تقدم الرعاية الطبية للزائرين من غير رجال الدين كما تقدمها للرهبان . ويبدو أنه أدخلت عليها بعض التنظيمات المتطورة مثل نظام الأطباء المقيمين وإنشاء أجنحة للمرضى ، وإعداد صيدليات لصرف الأدوية . ولكن مثل هذه المؤسسات الصحية المتطورة لم تكن شائعة ، ولم تنشأ فى أوروبا مستشفيات من الطراز الممتاز فى أوائل العصور الوسطى .

وتضاعف عدد المؤسسات الخيرية المسيحية بكافة أنواعها فى الفترة التى أعقبت سنة ١٠٠٠ م نتيجة النمو المادى فى المجتمع الأوروبى . ثم ان ارتفاع عدد السكان وزيادة عدد المدن والتوسع فى النشاط التجارى ، وما ترتب على ذلك من زيادة الاحتكاك بين الناس وانتشار الأمراض المعدية - كل ذلك أدى الى ضرورة التوسع فى الرعاية الصحية وتوفير الموارد المالية اللازمة لهذا الغرض (١٤) . ومنذ القرنين الحادى عشر والثانى عشر أنشئت فى جميع أنحاء أوروبا المسيحية أعداد متزايدة من المؤسسات الخيرية التى تخصصت فى وظائفها ولكن الى الحد الذى تهيء فيه ماوى مؤقتا أو مستدينا للمحتاجين من الفقراء والمرضى والعجزة . وعرفت هذه المؤسسات باسم الهسپتال (١٥) أى المستشفى . وقام بإنشاء هذه المؤسسات فئة محبة للخير من عامة الشعب ظهرت نتيجة النهضة الدينية التى انتشرت خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر . وأخذ عدد هذه المؤسسات يزداد فى أوروبا بصورة عجيبة ابان القرنين الثالث عشر والرابع عشر . مثال ذلك أن عدد المستشفيات تضاعف أربع مرات فى

انجلترا خلال النصف الأول من القرن الثاني عشر وما ان انتهى القرن الرابع عشر حتى زاد عددها على سبعمائة . وكذلك كان تأسيس المستشفيات تعبيرا شعبيا لأهل الخير والبر من عامة الشعب في أواسط إيطاليا وشمالها حيث كان المستشفون الذين أسس في مدينة ألتو باسكيو مثلا للمستشفيات الأخرى ، وحيث قال المورخ الفلورنسي ، جيوفاني فيلاني ، ان وجود عدد كبير من هذه المؤسسات في مسقط رأسه مدعاة للفخر (١٦) .

وكانت هذه المؤسسات عبارة عن هيئات دينية ذات طابع روعي متميز ، تعمل تحت رعاية الكنيسة ، سواء أسست منفصلة أو متصلة بالكنيسة أو الدير أو ذات خلية محلية لاحدى المنظمات الاسبتارية ، (الاسبتارى أحد أفراد منظمه عسديرية دينية) مثل منظمة روح القدس أو منظمة فرسان القديس يوحنا بالقدس (١٧) . وقام بتأسيسها رجال الكنيسة أو عامة الشعب أو بعض الافراد أو الجماعات الدينية أو المدنية . ويتم تمويلها من إيرادات أو وقف المحبوسة عليها (١٨) وكشأن كل الهيئات الكنيسة حظيت المؤسسات الأوربية ببعض الامتيازات والاعفاءات التي تمنحها السلطات الاسقفية أو البابوية بمقتضى مراسيم تأسيسها التي توضح أهدافها ، وتعين القائمين عليها ، وتنظم أوجه نشاطها . وتنوعت هذه المؤسسات في حجمها من كبيرة وشهيرة مثل مستشفى القديس بطرس ومستشفى القديس ليونارد في يورك أو مستشفى روح القديس الأصل في مونبلييه ، الى صغيرة تتسع لعشرة أو أكثر من المقيمين . وإلى نهاية القرون الوسطى أو ما بعدها فتحت هذه المؤسسات أبوابها لعدد كبير من المحتاجين - كالفقر والمرض ، والأرامل ، والفتيات غير المتزوجات - على الرغم من قصرها القبول أحيانا على عدد معين من النزلاء طوعا لرغبة مؤسسها كما كان الحال في مستشفى المجنومين (١٩) .

وكان الطابع الغالب على المستشفيات الأوربية هو اتجاهها الدينى اذ هدفت الى تطهير الأرواح دون الاقتصاد على علاج الأبدان . وقد عبر ديلارويل عن هذا المعنى فى عبارته المشهورة : وأن الغرض من المستشفى ليس هو مداواة أبدان المرضى فى المقام الأول ، بل الغرض هو تطهير الأرواح (٢٠) . وأية ذلك ان الذين قاموا بتأسيس المستشفى كانوا من أهل الخير والبر الذين يقصدون بهذا العمل التقرب الى الله . ولذلك ربط المستشفى بين المؤسسين والمرضى والمرضين سواء من رجال الدين أو عامة الشعب برباط ديني مشترك يهدف الى تطهير أرواحهم من دنس الخطايا . وكانت الصيغة التنظيمية التي اتسم بها المستشفى هي أن يكون كل العاملين فيه اخوة متحابين يخضعون للقاعدة التي وضعها القديس أغسطين وهي الالتزام بلباس وسلوك معين ، وإداء الطقوس الخاصة بالصلاة ، والاعتراف ، والتوبة ، والعشاء الرباني (٢١) . ولذلك كان حضسور القديس الإفخارستى (القربان المقدس) جزءا أساسيا فى حياة المستشفى فى العصور الوسطى . وكان شيوخ قديس الموتى (صلاة الجنائز) وصلاة الشفاعة كوسيلة لتخليد ذكرى مؤسس المستشفى والتكفير عن خطاياهم وخطايا المنتفعين به ، سببا فى اعلاء شأن القربان المقدس باعتباره أكبر مظهر

لروح التضحية التي اتصف بها السيد المسيح • يضاف الى ذلك أن المعنى المجازى الذي شبه الإنسانية المعذبة بالسيد المسيح جعل من هذه الاعمال الخيرية تعبيرا دنيويا عن المحبة الالهية (٢٢) • ولذلك روعي في التصميم المعماري للمستشفى أن يحتل المعبد بمذبحه وصلبيه مكان الصدارة وذلك على أساس أن المستشفى هو مؤسسة روحية تهدف الى تطوير أرواح مؤسسيه والمنتفعين به من أدران الخطايا • وهكذا كان المعبد تعبيرا عن أهمية الابتهالات والصلوات في اذرة المستشفى الأوربي سواء أكان هذا المعبد ملحقا بأجنحة المستشفى كما كان الحال في أوائل العصور الوسطى أو كان هو بؤرة المبنى كما هو الحال في الطراز الصليبي الذي شاع منذ القرن الخامس عشر (٢٢) •

وخلال حقبة طويلة من تاريخ أوروبا الحديث ظل المستشفى ملاذا للفقراء والمرضى ومكانا يستطيع فيه كل من يخدمونه أو يخدمهم أن يعملوا على تطهير أنفسهم من رجس الخطايا • على أن قيام السلطات المدنية بإدارة المستشفى في القرنين الرابع عشر والخامس عشر لم يقلل من دوره الديني • وحتى بعد أن ألقي رجال الإصلاح الديني من لبروتستنت طقوس العشاء الرباني (القربان المقدس) المعروف في العصور الوسطى ، ظل المستشفى محتفظا بشيء من طابعه الديني (٢٤) ، ولم يتخذ صبغة إنسانية دنيوية محضة في كل من أوروبا البروتستنتية والكاثوليكية الا في القرن الثامن عشر •

وفي أوروبا ابان القرون الوسطى لم ترتبط قط ممارسة الطب العملية ، بواسطة الأطباء المحبوبين ، وفي المستشفيات التابعة للكنائس والأديرة ، بدراسته الأكاديمية (النظرية) في المدارس الكنسية ، والجامعات ، والأكاديميات الطبية في بادوا ، وسالرنو ، ومونبلييه (٢٥) • ولم تحتفظ مستشفيات العصور الوسطى بأطباء مقيمين الا في حالات استثنائية قليلة • وكان الأطباء يستدعون عادة للاستشارة في حالات فردية • وعلى الرغم من توافر الدلائل على أن مدرسى الطب في الجامعات كانوا يمارسون مهنتهم ويقومون بتدريب الطلاب في بعض المستشفيات الكبرى خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، فانه يقال ان ارتباط الأطباء بالمستشفى بصفة منتظمة لم يتحقق الا في القرن السادس عشر حين تطلب علاج الزهري استخدام طريقة المسح بالزيت (٢٦) ومن ناحية أخرى فان أطباء القرون الوسطى لم يغفلوا قيمة التجربة العملية في تعليم الطب ، وأهمية التدريب العملي في تشخيص الأمراض وعلاجها على الوجه الصحيح • وتدل مؤلفات تاديو الديروتي وتلاميذه في بولونيا ابان القرن الثالث عشر على تقديرهم للجانب العملي من الطب (٢٧) • ومما قوى هذا الاعتقاد في نفوس الأطباء الأوربيين ما قرأوه من مؤلفات الأطباء القدامى ، وكتابات المترجمين المسلمين ، ثم ما شاهدوه من ممارسة الجراحة (٢٨) في كل مكان ما عدا شمال أوروبا • وفي أخريات العصور الوسطى تتلمذ بعض الأطباء على زملائهم من ذوي الخبرة والتجربة • وانك لتستطيع أن تلمح بعض الدلائل في القرنين الرابع عشر والخامس

عشر على ازدياد الاهتمام بممارسة الطب والتدريب عليه فى تعليم الأطباء المهنيين (٢٩) . بيد أن أول محاولة جادة لتقرير التعليم الطبى فى المستشفيات الأوربية تمت بفضل البروفسور الطبى الايطالى جيام باتستا دا مونتي ، الذى جمع بين العلم والعمل ، اذ قام بتدريس الطب فى جامعة بادوا (٣٠) من ١٥٣٩ الى ١٥٥١ ، وأصر على ضرورة تدريب طلابه فى مستشفى سان فرانسيسكو فى بادوا . ثم تحمس عدد من الأطباء الهولنديين المهوئين الذين تخرجوا فى بادوا لفكرة تعليم الطب على أسرة المرضى وأدخلوا فى شمال أوروبا فكرة المستشفى التعليمى الحديث ، وحولوا جامعة ليدن الجديدة الى مركز رئيسى للتدريب على الطب (٣١) . وفى أوائل القرن الثامن عشر أدرك مؤسسو ومديرو المستشفيات الأوربية أهمية تدريب الطلاب فى المستشفيات ، وتأسست المستشفيات التعليمية فى الجامعات الأوربية الرئيسية .

ويؤكد ميشيل فوكول فى تاريخه عن منشأ المستشفى الحديث أهمية التغيرات المستمرة فى طرق تشخيص الأمراض ، ويعزو هذه التغيرات الى ظهور « نظرية طبية » جديدة أدت الى الاهتمام بتشخيص الأمراض على أسرة المرضى فى المستشفى ، وهو أمر ذو أهمية بالغة فى تقدم علم الطب . وربط ميشيل بين هذه التغيرات ، وبين تقرير التعليم الطبى فى المستشفى الأوربى (٣٢) . ولما كان المارستان الاسلامى قد أتاح الفرصة لاكتساب الخبرة العملية فى معالجة الأمراض وشجع الأطباء المسلمين على تشخيص الأمراض فوق أسرة المرضى ، فإنه يجوز لنا أن نسأل : الى أى حد ساعد المارستان على نمو الطب الاسلامى فى وقت مبكر ، وبخاصة تقدم طرق التشخيص ، خلال الحقبة التى كان التعليم الطبى فى أوروبا منعصلا عن معالجة المرضى ورعايتهم بصورة عملية ؟

★ ★ ★

لقد أكد الأطباء المسلمون الذين كتبوا عن علم الطب أهمية تطبيق علم الطب تطبيقا عمليا ، ونوهوا بما للملاحظة المرضى على الأسرة من أهمية فى تشخيص الأمراض وعلاجها . والدليل على ذلك أن أبا بكر محمد بن زكريا الرازى الذى كان طبيباً فى مارستان الرى - مسقط رأسه - ورئيس الأطباء فى المستشفى المتقدم الكبير (نسبة للخليفة المقتدر) ببغداد ، أشاد بمزايا الخبرة السريرية (٣٣) (أى المكتسبة بفحص المريض على سرير المستشفى) فى تدريب الأطباء ، وأشار الى أن التشخيص الدقيق للمرض هو سر نجاحه فى ممارسة مهنته ، ودلل على ذلك بذكر عدد من الحالات المرضية فى كتابه الحاوى . الذى يعد موسوعة طبية جمع فيها علوم الاغريق والفرس والعرب عن كل الأمراض المعروفة فى البلاد الواقعة شرقى البحر المتوسط (٣٤) . وأوضح الرازى فى أحد مؤلفاته الشهيرة أهمية الوصف الدقيق لأعراض الأمراض حيث ميز بين مرضين معروفين هما الجدري والحصبة ، وكان الأطباء يخلطون بينهما بسبب تشابه أعراضهما (٣٥) . وكانت ملاحظاته السريرية (الاكلينيكية) تحظى بأهمية كبيرة لدرجة أن ثلاثين منها شاعت فى أوزبا فى إحدى الترجمات اللاتينية (٣٦) فى وقت متأخر يرجع الى القرن السادس عشر الميلادى . وتدل براعة الرازى (٣٧) فى

تشخيص الأمراض على أهمية المارستان فى ارتقاء المهارات التشخيصية • ومن ناحية أخرى فإن حماس الأطباء المسلمين لتعليم الطب على أسرة المرضى لم تقلل قط من إيمانهم بأهمية الجانب النظرى فى الطب بدليل أن المؤلفين المسلمين من الأطباء كان لهم الفضل فى صيغ الطب خلال القرون الوسطى بالصيغة الكلامية (أى بالطرق المتبعة فى علم الكلام) التى امتاز بها الطب خلال الفترة السابقة على العصور الحديثة . وذلك بأن جمع هؤلاء المؤلفون بين أقوال جالينوس القديمة فى الأمزجة والعناصر وبين قدر هائل من علم التنجيم والمناظير ، ونظموا ذلك كله فى شكل جدلى • يضاف الى ذلك أنهم عمدوا - كما عمد نظرائهم فى أوروبا - الى التوفيق بين آرائهم فى أسباب وأعراض الأمراض ، وبين تفسيرات جالينوس النظرية • ولذلك فانه على الرغم من أن المارستان قد ساعد - على أعلى مستوى فنى - على ارتقاء المهارات التشخيصية عند الأطباء المسلمين ، فإن مدى ونتائج هذه المهارات لا يزال محل نظر •

★ ★ ★

على الرغم من أن نصارى الشرق فى أخريات العصور الوسطى هم الذين ابتدعوا فكرة المستشفى ، فإن هذا المستشفى وصل - من الناحية التنظيمية - الى أعلى درجات التطور فى العالم الاسلامى خلال العصور الوسطى • ذلك أن المارستان الذى كان مؤسسة دينوية محضة جمعت بين تعليم الطب وعلاج المرضى يختلف اختلافا بينا فى تنظيمه وأغراضه عن المستشفيات الدينية والكنسية التى انتشرت فى الشرق الأرثوذكسى ، أوروبا المسيحية اللاتينية وضمت بين جدرانها الفقراء والمشردين الى جانب المرضى وبذلك تأثرت فى ادارتها بالروح المسيحية التى سادت فى القرون الوسطى •

الهوامش :

(١) وليم ر. جونز : الأوقاف الخيرية في المسيحية والإسلام في العصور الوسطى ، مجلة ديونيد

العدد ١٠٩ ، ١٩٨١ ص ٢٣ - ٣٦ .

(٢) أ. د. فيليبس : صور من الطب الاغريقي ، نيويورك ، ١٩٧٣ ، ص ١٦٧ - ٢٠١ . جون

سكاويرو : الطب الروماني ، وايتاكا ، نيويورك ، ١٩٦٩ ، ص ٦٦ - ٧٩ ، أ. ر. هاندز : المؤسسات الخيرية ، والمهنة الاجتماعية عند الاغريق والرومان ، ايتاكا ، نيويورك ، ١٩٦٨ ، ص ١٣٢ .

(٣) جورج أ. جامسك وجون تود : ومنشأ المستشفيات ، العلم والطب والتاريخ : مقالات في تطور

الفكر العلمي والممارسة الطبية كتبت تكريما لذكرى شارل سنجر ، نشر آشورث أندرو ، لندن - نيويورك - تورنتو ، ١٩٥٣ ، ١ ، ص ١٢١ - ٣٠ ، ديمتريوس ج. قنسلطيلوس : النزعة الانسانية والرفاهية الاجتماعية في بيزنطة ، بنو برونزويك ، نيو جيرسي ، ١٩٦٨ ، ص ١٥٢ - ٨٤ ، جان أمبير : المستشفيات في القانون الكنسي ، الكنيسة والدولة في العصر الوسيط ، المجلد ٨ ، نشر ه - اكس. أركليير ، باديس ، ١٩٤٧ ، ص ١ - ١٥ ، جورج روزين : المستشفى : السوسولوجية التاريخية للمؤسسة الاجتماعية ، نيويورك ١٩٧٤ ، ص ٢٧٤ - ٧٧ .

(٤) قنسلطيلوس : المصدر السابق ذكره ، ص ١٥٤ .

(٥) بان س كوديلاس : البانتوكريطر ، للركز الطبي البيزنطي الامبراطوري في القرن ١٢ م

بالقسطنطينية ، نشرة تاريخ الطب ، ١٢ ، ١٩٤٢ ، ص ٣٩٢ - ٤١٠ ، ل. جوتييه : مرسوم المسيح المخلص البانتوكريطر ، مجلة الدراسات البيزنطية ، ٣٢ ، ١٩٧٤ ، ص ١ - ١٤٥ .

(٦) أوسي رتبكين : والطب البيزنطي : الماثور والمجرب ، الوجه المزدوج لياقوس ومقالات أخرى

في تاريخ الطب ، بالتيمور - لندن ، ١٩٧٧ ، ص ١٠٢ - ٢٢ ، وللمؤلف نفسه : الجالينوسية (مذهب جالينوس ، ارتقاء وتدهور الفلسفة الطبية ، ايتاكا - لندن ، ١٩٧٣ .

(٧) تأمل العبارة التي ذكرها العالم اللاهوتي الاغريقي سمعون السالوتيكي والتي استشهد بها

قنسلطيلوس في المصدر السابق ذكره ص ٢٥ ، ونصها كما يل : وتغفر خطايا الذين اترفوا الذنوب في الحياة الدنيا ولكنهم ماتوا على التوبة ، وذلك بفضل المبادات والصلوات التذكارية ، وبفضل القربان المقدس والاحسان الى الفقراء ، ا. ه .

(٨) سامي حمارة : تعليم الطب وممارسته في الاسلام ابان العصور الوسطى ، تاريخ التعليم

الطبي المنشور باشراف س. د. أومالي وللمؤلف نفسه : نمو المستشفيات في الاسلام ، مجلة تاريخ الطب والعلوم المتصلة به ، ٢٧ ، ١٩٦٢ ص ٣٦٦ - ٨٤ ، أحمد عيسى بك : تاريخ البيمارستانات في العصر الاسلامي ، القاهرة ١٩٢٨ ، مقال « مارستان » المنشور بدائرة المعارف الاسلامية المختصرة لمحررها ه. ا. جيب وج. ه. كرامر ، ايتاكا ، نيويورك ، ١٩٦٥ ، ص ٣٢٦ - ٢٧ ، حكيم محمد سعيد : المستشفيات القديمة في تركيا ، العصور الطبية ، مجلة نشر الطب الشرقي ، ١٦ ، ١٩٨١ ، ص ٨ -

١٤ .

(٩) منفريد آكان : الطب في الاسلام ، لندن ، ١٩٧٠ ، ادوارد ج. براون : الطب العربي ، كمبردج ، ١٩٢١ ، دونالد كميل : الطب العربي وأثره في الصور الوسطى ، لندن ، ١٩٢٦ .

(١٠) أنظر مادة وقف ، بدائرة المعارف الإسلامية المختصرة ، ص ٢٢٤ - ٢٨ - جورج مقدسي : ظهور الكليات : نظم التعليم في الاسلام والغرب ، ادنبره ، ١٩٨١ ، ص ٣٥ - ٧٤ مادة « وقف »

(١١) مادة « وقف » دائرة المعارف الإسلامية المختصرة ، ص ١٦٢٦ .

(١٢) أنظر مؤلفات جياسك وتود ، وأمبير الوارد ذكره في رقم (٣) .

(١٣) والتر ألان : الرفاهية العامة والتشريع الاجتماعي في مجالس المصور الوسطى المبكرة . المجالس والمحافل ، نشر ج. ج. كامنج ودريك بيكر ، دراسات في تاريخ الكنيسة ، رقم ٧ ، كمبردج ، ١٩٧١ ، ص ١٠ - ١١ .

(١٤) أنظر روزين ، المصدر السابق ذكره ، ص ٢٧٨ .

(١٥) هـ. ماكنيل : الأوبئة والشعوب ، جاردن سيتي ، نيويورك ، ١٩٧٦ ، ص ٦٩ وما بعدها .

(١٦) للبحث - بصفة عامة - في المستشفيات الأوروبية في الصور الوسطى أنظر روزين ، في المصدر السابق ذكره ، ستانلي روبن ، الطب في إنجلترا في الصور الوسطى ، نيوتن - أبوت - نيويورك ، ١٩٧٤ ص ١٧٢ - ٨٨ ، روثا ماري كلاي ، المستشفيات الإنجليزية في الصور الوسطى ، لندن ، ١٩٠٩ ، ادوارد ج. كميل ، الطبيب في الصور الوسطى : تاريخ اجتماعي للطب الانجلو - نورمان ، بالتيمور لندن ، ١٩٨١ ص ٨٢ - ١٠٦ .

(١٧) أنظر كميل في المصدر السابق ذكره ص ٨٣ - ٨٤ .

(١٨) تيموتي س. ميلر ، « فرسان القديس يوحنا ومستشفيات القرب اللاتيني » ، المنظار (جراحة) ، ٥٣ ، ١٩٧٨ ص ٧٠٩ - ٣٣ .

(١٩) ا. ديلارويل ، ا. س. لاباند ، وبول أورلياك ، « الكنيسة في زمن الانقسام الديني الكبير وأزمة المجالس الدينية (١٣٧٨ - ١٤٤٩) » ، تاريخ الكنيسة منذ البداية حتى يومنا هذا ، رقم ١٤ ، نشر ا. فليخت وف. مارتن ، باريس ، ١٩٦٤ ، ٢ ، ص ٦٧٥ - ٧٧ ، بيكر في المصدر السابق ذكره ، ص ١٠١ - ١٠٦ .

(٢٠) أنظر روبن في المصدر السابق ذكره ، ١٥٠ - ٧١ .

(٢١) أنظر ديلارويل في المصدر السابق ذكره ، ص ٦٧٦ ، وأنظر أيضا كلاي في المصدر السابق ذكره حيث أكد « الطابع الطبي للمستشفى في الصور الوسطى موضحا أن الغرض منه هو العلاج لا الشفاء ، وتخفيف آلام الجسم متى أمكن ، ولكنه يهدف قبل كل شيء الى الترويح عن النفس » . أنظر كميل في المصدر السابق ذكره حيث يعارض هذا الرأي ، ص ٨٣ .

(٢٢) على الرغم من عدم تقديره لنتائجها وأثارها - أنظر كميل في المصدر السابق ذكره ، ص ١٠٧ - ١٦ .

(٢٣) أوشح البابا كليمنت الخامس هذه النقطة في منشوره الصادر في ١٣٠٩ .

(٢٤) أنظر التصميمات الأرضية للمستشفيات في كتاب « المستشفيات : تاريخه الاجتماعي والعماري » ، تأليف جون د. طوسون ، وجريس جولدن ، ثيوهافن - لندن ، ١٩٧٥ ص ٢٣ ، ٢٥ ، ٣٧ ، ٤٤ .

(٢٥) سيسى س. فير تسابيلد . الفقر والاحسان في اكنس - أن - برقانس ، بلتيمور - لندن ، ١٩٧٦ ، ص ١٨ - ٣٧ .

(٢٦) نانسى ج. سيريزى : الآداب والعلوم فى بادوا ، بورتو ، ١٩٧٣ ، ص ١٥٣ - ٥٤ .

(٢٧) رورين ، فى المصدر السابق ذكره . ص ٢٨٧ .

(٢٨) ف. ج. سيريزى . تاديو الديروتى وتلاميذه ، برنستون ، تيوجيرسى ، ١٩٨١ ص ٤٦٩ - ٣٠٤ .

(٢٩) لوقا أ. ديمتر : الدكتور برنارد دى جوردون : الاستاذ والماس ، المعهد البابوى لدراسات الصور الوسطى ، دراسات وخصوص ، تورنتو ، ١٩٨٠ ، ص ٢٩ - ٣٠ ، كارلوم . سيبولا : الصحة العامة ومهنة الطب فى عصر النهضة (الريناسنس) كمبردج ، ١٩٧٦ . ص ٤ ، ١٠٢ .

(٣٠) انظر مقالة اومالى عن تعليم الطب فى عصر النهضة فى المصدر السابق ذكره لأومالى ص ٩٥ .

(٣١) اومالى ، المصدر السابق ، ص ٩٥ ، ١٠٦ .

(٣٢) ج. ا. لندويم : تعليم الطب فى الأراضي المنخفضة ، ١٥٧٥ - ١٧٥٠ ، اومالى : المصدر السابق ، ص ٢٠١ - ١٦ .

(٣٣) مولد المستشفى ، الطبعة الثانية ، باريس ، ١٩٧٢ ، ترجمه الى الانجليزية ا. م. شريدان ، نيويورك ، ١٩٧٣ . لاحظ عبارة الكسندر فون همبولدت حيث يقول وهناك مثل عربى بارع عجيب يقول ان اصدق وصف هو الوصف الذى تتحول فيه الأذن الى عين . . . أى تتحول فيه الكلمات المسبوعة بالأذن الى صورة مرئية بالعين .

(٣٤) و. س. جونز : الوقف والمارستان ، والملاحظة الاكلينيكية للمرضى ، أعمال المؤتمر الدولى الأول عن الطب الاسلامى ، نشرة الطب الاسلامى ، ١ ، ١٩٨١ ، ص ٢٣٠ - ٢٣٣ .

(٣٥) م. مييرهوف : « ٣٣ ملاحظة اكلينيكية للراى » (حوالى ٩٠٠ م) .

(٣٦) ترجمه الى الانجليزية وليم ا. جرينهل بعنوان « مقال فى الجدرى والحصبه لأبى بكر محمد ابن زكريا الرازى ، جمعية سيدنهايم ، لندن ، ١٨٤٧ .

(٣٧) أوسى تمكين : ترجمة ملاحظات الرازى الاكلينيكية ، نشرة تاريخ الطب ، ١٢ ، ١٩٤٢ ، ص ١٠٢ - ١٧ . و. ر. جونز : التعليم الفرنسيسكانى والمكتبات الديرية (نسبة للدير) : بعض الوثائق ، ١٩٧٤ ، ص ٤٤٠ .

مركز مطبوعات اليونسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
مساهمة في إثراء الفكر العربي

- مجلة رسالة اليونسكو
- المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
- مجلة مستقبل التربية
- مجلة اليونسكو للمطومات والمكتبات والأرشيف
- مجلة (ديوجين)
- مجلة العلم والمجتمع

هي مجموعة من المجلات التي تصدرها هيئة اليونسكو بلغاتها الدولية
تصدر طباعتها العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة من نخبة الأسماء العرب.

تصدر الهيئة العربية بالانفاق مع الشبكة العربية لليونسكو وبمعاونة
الشعب القومية العربية ووزارة الثقافة والإعلام بجمهورية مصر العربية.

الفردوس، العصر الذهبي، الفره السعيد

يوتوبيا
المدينة الفاضلة
اطلالة على ما بين
الحضرم والحلى

ما هو الفرق بين الفردوس الديوى ، والعصر الذهبى والمدينة المثالية أو الفاضلة ؟ ان هذا السؤال لينطوى على أهمية كبيرة لهؤلاء الذين يهتمون بالطرق والوسائل المختلفة التى ارتأتها المجتمعات البشرية تصورا منها وتطلعا الى دولة مثالية تكتمل فيها مناحى الحياة المختلفة ، وتتمتع بالانسجام والتوافق الاجتماعى . واذا كان يجب ألا نخلط بين هذه النظم المختلفة من التمثل أو التصور على انها تفكير اسطورى ، أو العد الألفى السعيد ، أو يوتوبيا ، فانه من الضرورى ألا نهبط بأوصاف الفردوس الديوى . والعصر الذهبى الى مجرد بشائر للمدينة الفاضلة التى يدعو اليها أصحاب اليوتوبيا . كما انه من المهم جدا الا نطلق كلمة يوتوبيا على كل تصور للمجتمع . فاليوتوبيا هي مجرد أحد التصورات - وأكثرها حدائه - لاشكال المجتمع المثالى . [وهنا نلاحظ ان مداخل رجال الاجتماع لليوتوبيا وتناولهم لها تختلط مع تصورهم للدولة التى يتحقق فيها الكمال الاجتماعى على وجه العموم] . فالعلم الذى يراود « اليوتوبيا » - يعالج - فى الوقت الذى يغير - التصور أو الحيال الذى يقوم

بقلم: لوك راسين

ولد عام ١٩٤٣ ، درس الانثروبولوجيا بجامعة مونتريال وعلم الاجتماع في باريس وبعد دراسته لنظرية التبادلات الاجتماعية يقوم الآن بإعداد بحث عن التقويم التاريخي لحالة الطقولة والدور الرمزي في الطقولة لجزء لكمل للتخييل الاجتماعي .

ترجمة : بهجت عبدالفتاح عبد

ليسانس آداب قسم اللغة الانجليزية من جامعة القاهرة . له
ترجمات عديدة في المجالات المختلفة .

على الفردوس أو العهد السعيد ، فانه من العسير أن نعتقد أن انتقال المجتمعات البدائية الى حضارات كبيرة تتأسس على المدينة ثم الى مجتمعات حديثة ، قد حدث دون أن تكون هناك ردود فعل كبيرة على فكرة هذه المجتمعات ، حتى أن الدولة المثالية ذات الكمال الاجتماعي لم تتغير من مجتمع الى آخر خلال هذا الانتقال والتحول .

ونتيجة لذلك ، يجب أن نبحث عن ملامح وسمات مشتركة ، وكذلك عن المتغيرات ، ان شئنا أن نتدرج بالتفكير من الفردوس الدنيوى الى مدينة اليوتوبيا ، وأن نولى أهمية كبيرة لنقط التحول في هذه المسيرة من اسطورة العصور الدورية ، والخلاص ، والعهد السعيد . وهذه المسيرة تتيح لنا أن نرى ان المتغيرات ليست في مضمون رؤية الدولة المثالية للكمال الاجتماعي بقدر ما هي في وضعها الزماني المكاني والوسائل المستخدمة لتحقيق هذه الرؤية . وإذا استبعدنا فكرة الوقت والمكان اللذين يستقر فيهما المجتمع المثالي الكامل ، وإذا استبعدنا أيضا الوسيلة التي تمضي بها المسيرة من المجتمع الفعلي الواقع الى المجتمع الذي يجرى التصور حوله على انه

مثالى ، فاننا نلاحظ عدة سمات مشتركة بالنسبة لأرصاف الفردوس والعهد السعيد والمدينة المثالية التى يتحدث عنها أصحاب « اليوتوبيا » وهذه السمات والخصائص هى :
(١) عدم وجود عمل عضوى شاق أو أية معاناة معنوية أو أية معاناة كبر السن أو الموت (أى يكاد يكون هناك خلود مع طول العمر) .

(ب) التوظيف المتناسق المتجانس للعلاقات الاجتماعية (وهو توظيف غالبا ما يتضمن العرى والحرية الجنسية) والاتصال التام بالآخرين سواء كان هؤلاء الآخرون من الجنس البشرى أو من الحيوانات ، أو الهة أو الكون بأكمله .

ولسنا بحاجة الى القول بأن تحقيق كل من هذه السمات قد يختلف بشكل كبير حسب نوعية الرؤية التى تواجهنا . فعدم وجود المرض قد يتأكد نتيجة لحماية من الآلهة أو نتيجة لتطور الطب الحديث . كما ان عدم وجود العمل قد يرجع الى الممارسات السحرية ، كما قد يرجع الى التسيير الذاتى الآلى الكامل فى الصناعة . وأيضا فان الشباب الدائم يمكن ان يتحقق بالأكسير . . كما يتحقق بالتقدم الذى يحدث فى علم الاحياء . . اما الاتصالات التامة الكاملة فيمكن ان تتم عن طريق الاندماج فى التخاطر (أو الاستشعار الوجهانى) أو عن طريق ثورة الاتصالات التى تعمل على تقريب البعيد وإلغاء المسافات بين الناس .

ومن الغريب بل من المدهش الا تكون المساواة سمة عالمية فى تصور المجتمع المثالى . فالـيوتوبيات أو المدن الفاضلة لا تدعو للمساواة . . كذلك العهد السعيد الذى يأتى كل ألف عام أو الأساطير التى ترتبط بالعصر الذهبى أو الفردوس الدنيوى (فالأساطير التى تدور حول الفردوس والعصر الذهبى تتحدث عن العدل والوفرة) ومع ذلك فان ما نجده دائما هو فكرة التوظيف الاجتماعى المتجانس الذى يقنع فيه كل فرد بأن يقوم بالبور المحدد له سواء كان توظيف هذه العلاقات الاجتماعية هرميا أو يتسم بالمساواة ، وسواء كان منظما أو تلقائيا . .

وإذا تعرضنا للاختلافات فسوف نجد ان المجتمع المثالى - فى التصورات الفردوس والعصر الذهبى - لا يوجد فى زمن أو مكان دنيوى ، يمكن التوصل اليه بالوسائل البشرية العادية ، على عكس اليوتوبيا التى تصور هذا العالم على انه يمكن التوصل اليه عن طريق الوسائل البشرية البحتة . وبالنسبة للمفاهيم التى تنبثق عن التصورات الفردوسية ، نجد أن المسيرة بين المجتمع الحقيقى ، والمجتمع المثالى ، نتم عن طريق وسائل رمزية وطقوس ، على حين يتم فى فكر رجال اليوتوبيا عن طريق الوسائل المادية . وتمثل الاشكال الرئيسية للعهد الألفى السعيد التحولات والامتزاجات بين هذين النقيضين .

وترى اليوتوبيا ان حالة الاكتمال (الكمال) الاجتماعى يمكن ان تتحقق فى هذا العالم فى المستقبل القريب ، وذلك عن طريق التكنيك والعلم . وترشيد العلاقات الاجتماعية أما فكر هؤلاء الذين يؤمنون بالعهد الألفى السعيد ، وكذلك ما يرتبط به من ممارسات ، فانه يختلف عن اليوتوبيا حول نقطة جوهرية أساسية ألا وهى الوسيلة المستخدمة . . فالوسائل التى تعتمد عليها أفكار هؤلاء الذين يؤمنون

بالعهد الألفى السعيد لا تتعلق بالعقل والعلم . بل تتعلق بالسلوكيات ، والمسلك الدينى ، مثل الايمان والصلاة ، وانتظار المنقذ ، وقراءة الرموز ، وكذلك بعض الاتجاهات السياسية والاجتماعية مثل الثورة أو «الهامشية» فى المجتمعات المختلفة . أما بالنسبة للتفكير الأسطورى (الفردوس والعصر الذهبى) فإنه لا يضع المجتمع الكامل فى زمن ومكان يمكن بشكل محدد أن يتيسرا لأغلبية الجنس البشرى قبل الموت : بل أن بعض الطقوس الدورية أو بعض الممارسات الروحية هى التى تسمح فى هذا العالم بالحصول المؤقت على هذه الدوة الفردوسية . وعلى العكس من ذلك نجد أن التفكير القائم على العهد الألفى السعيد وعلى اليوتوبيا يمكن أن يتحقق فى هذا العالم .

١ - التعارض بين الاسطورية الفردوسية (اسطورة الفردوس) وبين اليوتوبيا

سوف نحاول ان ندرس بشكل منظم تحليل الاختلافات بين اسطورة الفردوس وبين اليوتوبيا . وقد أوضحنا من قبل أن الفكرة الأساسية هنا هى مفهوم المكان والزمان ، والرابطة بين المجتمع الحقيقى وبين الحالة المنشودة أو المتخيلة للكمال الاجتماعى :

وهذه الحالة - بالنسبة لتفكير اليوتوبيا - يمكن ان تتحقق فى هذا العالم ، فى المستقبل ، عن طريق الوسائل العقلانية (العلوم - التكنولوجيا - التخطيط للعلاقات الاجتماعية) . وعلى العكس من ذلك نجد أن الفكر الاسطورى يقول ان هذه الحالة لا توجد فى المستقبل بل هى موجودة فى زمن غابر سحيق ظاهرى التناقض ، يختلط مع الحاضر . فالفردوس لا يكون أبدا من صنع البشر أو عملهم ، إنما هو من صنع الآلهة . أما دور البشرية فهو ينحصر فى :

(أ) ان تؤكد من جديد وبشكل دورى ذكرى الفردوس عن طريق الطقوس والأعياد والتصرفات غير الطبيعية (العريضة) التى تثير بزموزها العودة الى الفوضى والانبعاث البدائى .

(ب) ان تحرر ذاتها من قيود العالم عن طريق سعادة ونشوة روحية على غرار النزعة الشامانية (وهى معتقد بدائى انتشر فى شمال آسيا وأوروبا يؤمن بالسحر لعلاج المرضى وكشف الخبيث من الأمور) ، والتى تتيح لبعض الافراد أن يعيدوا لفترة مؤقتة . الحالة الفردوسية قبل وفاتهم .

ومع ذلك ، فإن الخلاف الجوهرى بين اسطورة الفردوس وبين اليوتوبيا هو مفهوم الزمن . فالاسطورة تؤمن بدورة الزمن التى يكون للزمن فيها قيمة سلبية ، وعلى العكس فإن اليوتوبيا تؤمن بالقيمة الايجابية للزمن الذى تتصوره كخط طويل لا يمكن الرجوع فيه . ففي الحالة الأولى تكون عوامل تحرير الذات هى إعادة الحاضر الأبدى والقضاء بشكل رمزى لطقوس على آثار ونتائج مرور الزمن . أما فى الحالة الثانية فإن الزمن يتدفق تجاه مستقبل يجرى تصوره على أنه المكان الوحيد لتحرير الانسان بلا أدنى احتمال أو امكانية للعودة الى ماضى يقدر دور الزمن الى حد ما على أنه مسودة للحاضر والمستقبل .

وحتى نفهم بشكل طيب معنى المسيرة من الاسطورة الفردوسية (اسطورة الفردوس) الى الايمان بالعهد الالهي السعيد ، ومن هذا العهد الالهي السعيد الى اليونان ، علينا ان نعى تماما بديل الفكر الاسطوري ، الموجود فى المجتمعات الحضارية الكبيرة لمدة آلاف من السنين . وهذا البديل أكثر تعقيدا من مفهوم مجتمعات الصيادين وجامعى الثمار ، ذلك لأن نظرية العصور الدورية (أو دورة العصور) للبشرية تدخل فى الفكر الاسطوري عناصر معينة من الخطوط الزمنية المؤقتة ومن التوقعات الأخروية (المتعلقة بالحساب والبعث) (أى العودة الى العصر الذهبي) .

١ - العصور الدورية للبشرية

يرى التصور « الفردوسى » أو هؤلاء الذين يحلمون بالفردوس ، ان الفكر الاسطوري البدائى يتضمن مفهوما بسيطا نسبيا عن دورة الزمن (أو الزمن كدورات أو حلقات) . وقد تمتعت البشرية ، عندما تم خلقها ، بحالة اجتماعية من السعادة والتجانس ، وهى حالة أزيلت وانمحت فيما بعد بسبب خطيئة طقوسية انبرت لتفسيرها قصص اسطورية مثل قصة « بروجيثيوس » أو قصة « سقوط آدم وحواء » . ثم بعد ذلك بدأ زمن رجل العصر الحاضر وظروفه المعيشية متمثلة فى الموت والاتجاهات الجنسية والمعاناة والعمل وما يستتبع ذلك من الدمار والتحلل .

ومن فترة الى أخرى ، وغالبا ما تكون سنوية ، تجيء الطقوس والاحتفالات لتتمحو بشكل رمزى آثار مرور الزمن ، فقد شاهدت الاعياد ، وأعمال السحر ، التى أزيلت منها القواعد الاجتماعية ، عودة الى الفوضى التى تسبق أى خلق جديد ، وسمحت بتحقيق الزمن الفردوسى ، وجعله حقيقة مؤكدة . ومن خلال هذه الطقوس قد يعيد الجميع بشكل مؤقت وجماعى الحالة الفردوسية ، والمبادرات ، والممارسات الشامانية ، التى كان يتم الاحتفاظ بها للقلة ذات الامتيازات .

وبعد الموت يستطيع كل فرد ان يقترب بشكل دائم من هذه الحالة . ومع ذلك ففي بعض الحالات يخلع الاعتقاد فى التناسخ طبيعة مؤقتة على اللقاء بعد الموت فى الفردوس .

وقد أدى مفهوم التطور الدورى للكون والبشرية عبر عصور عديدة مختلفة الى تعقيد هذه القاعدة المؤقتة المبدئية وذلك بأن اتاح ادخال بعض الخطوط الزمنية داخل دورة العصور . وفى الحضارة الزراعية والحضارية المبكرة فى الشرق الأدنى وفى الهند والصين وحوض البحر المتوسط ، ظهر مفهوم جديد للزمن بأن البشرية والكون قد تم تدميرهما بشكل دورى ثم أعيد خلقهما .

ومع ذلك فإن ظروف الحياة والوجود - خلال أية دورة أو حلقة - ليست متماثلة من عصر الى آخر ، فهى مثالية وفردوسية (العصر الذهبي) فى البداية ، ثم تضعف تدريجيا فى العصور التالية لتنتهى الى وصف كئيب للظروف البشرية الحالية (عصر الحديد لدى الرومان واليونان الاقدمين - وكالى يوجان بالنسبة للهندوس) . وكما

هو الحال فى المفهوم البدائى نرى أن مرور الوقت (الزمن) له قيمة سلبية ان يتضمن الدمار والانحلال الاخلاقى . فالتتابع المستمر الذى لا يمكن تجنبه للعصور يدخل بعض خطوط الزمن ، داخل الدورة ، وهذه الخطوط هى التى تمثل تدهور الظروف المعيشية للانسان . ومع ذلك فالجانب الخاص بالدورة شئ حاسم ، اذ أن كل تطور فى خط الزمن يعقبه دورة مماثلة .

وتختلف نظرية دورة العصور عن المفهوم البدائى لا لأنها تدخل خطوطا زمنية مؤقتة نسبيا ، ولكن لأنها تسمح باقامة رابطة بين المجتمع المثالى والمجتمع الحقيقى الذى يختلف عن ذلك الذى يتضمن الافكار الاسطورية الاولى . ويفترض التكرار المستمر لدورة العصور انه مع كل عصر ذهبى ، وعقب دمار الكون ، سوف تعيش البشرية مرة أخرى فى حالة فردوسية ، لفترة طويلة نوعا ما (دائما ما يكون العصر الأول هو الأطول) .

ودون ان تضطر نظرية دورة العصور للتدخل عن الاحتفالات الدورية لتنشيط الذاكرة وتذكيرها بالفردوس البدائى الاصلى ، فانها تفسح مجالا للمفاهيم الاولى للعهد الانفى السعيد الذى يتحقق فيه الامل بمودة العصر الذهبى عن طريق الخلاص والايمان بالحساب والبعث .

٢ - الايمان بالعهد الالفى السعيد وبالخلاص ، وبالحساب والبعث

بالاضافة الى ان نظرية دورة العصور تفسح مجالا للامل فى عودة العصر الذهبى على الأرض ، فان هناك ظاهرتين رمزيتين أخريين ترتبطان بحضارة المجتمعات الزراعية والحضرية ، تسهلان المسيرة التدريجية نحو الايمان بالعهد الالفى السعيد . فاولا نجد ان المجتمعات الزراعية - مثل مجتمعات الصيادين وجامعى الثمار - تتصور الحياة كعملية تعاقب بين الخلق وبين العودة الى القوضى ، وفى هذا المنظور تعتبر كل بادرة لآى تغير وشيك على ، مقدمة لدمار كوني ، يتبعه عودة الى العصر الذهبى .

ثانيا : ان المجتمعات الزراعية - فى طقوسها الدورية للتجديد والانبعاث - تربط غالبا بين الدخول فى خلق جديد ، وبين طقوس التطهر من الخطايا (الضحية مثلا) والتى تمثل فى ضحية بشرية حقيقية أو زائفة . وعلاوة على ذلك فان هذه المجتمعات كثيرا ما تضع هذا التحول الى عصر جديد تحت رعاية ملك جديد يمثل الآلهة الخالقة . وهكذا فان ترابط هاتين السمتين أو الحصيلتين ، يوضح حقيقة أنه فى غمرة الامل فى عودة العصر الذهبى ، سوف يتقرب الجميع كل ما يدل على عودة الشخصية البطولية أو الملكية أو المسيح ، الذى يخلص البشرية بأن يأخذ على عاتقه خطاياها جميعا .

وهكذا فاننا فى الحضارات الزراعية والحضرية نكون أبعد وأبعد عن الفكر الاسطورى الاصلى ، وذلك بالنسبة للموقع الزماني والمكاني للفردوس ، والوسائل

التي تستخدم لتحقيق هذا الفردوس . فالعمل البشرى البطولى أو العمل من أجل الخلاص ، يمكن ان يقربنا من الفردوس على عكس ما افترض الفكر الاسطورى البدائي .

ومع المسيحية - اليهودية ، أصبح الفرق أكبر ، فالزمن يصبح خطوطا ولا يمكن الرجوع فيه ويصبح الزمن التاريخي ذا قيمة ايجابية ، ويتحول الى تاريخ مقدس ، ويصح أيضا توقع العصر الذهبي هو توقع عودة المسيح والأمل فى الحساب ، الذى سوف يفصل بشكل قاطع وحاسم بين الاشرار والاخيار وبين العادلين والظالمين وبين المختارين والملعونين . وبعد البعث النهائى للجسد ، يمثل الحساب العودة الى الفردوس ، ولكن لا يكون بعد فى بداية الزمن ، بل فى نهاية الزمن ، وخارج الزمن .

٣ - اليوتوبيا

وهكذا ، وبشكل تدريجي ، اتحدت من جديد فى الفكر الشرقى كل العناصر الأساسية التى سوف يعلمنها أصحاب اليوتوبيا (أى يجعلونها علمانية وينزعون عنها الصفة الكهنوتية) ، وأعنى بها تصور الفردوس فى مستقبل قريب ، والمفهوم الايجابى للزمن الذى لا عودة فيه ، والتدخل النشط للانسان فى اقامة العصر الذهبى .

ولم يؤد الزمن - فى الفكر اليهودى القديم - الى تدهور لا مفر منه ، فهو عبارة عن سلسلة من التدخلات من جانب الاله فى التاريخ ، تدخلات تتوجه بشكل ايجابى نحو الخلاص التدريجي للشعب المختار . اما فى المسيحية فاننا نرى انه اذا تبين مجيء المسيح وموته وبعثه مرة أخرى ما حدث فى المجتمعات الزراعية من بعث وتحديد فانه يجعل منها احدانا تاريخية لا يمكن الغاؤها .

والحق ان كلا من الفكر اليهودى والفكر المسيحى ليس واضحا بشكل مطلق بالنسبة لامكانية اقامة فردوس جديد على الأرض فى نهاية الزمان ، على عكس نظرة دورة العصور (التى يظهر فيها العصر الذهبى فى هذا العالم بشكل متواتر) . فهناك سماوات جديدة ، وأرض جديدة .

وقد كان القديس أوغسطين أول من جدد أفكار المسيحية « الرسمية » فى هذا الموضوع فبالنسبة له كان الكمال الممكن الوحيد هو مدينة الله ، وقد كان يرى انه من العبث والعلم ان نحاول اقامة هذه المدينة هنا على الأرض . ومن هنا نارت المناقشات ودار الجدل مع المثليين العديدين للطوائف التى تؤمن بأن الخلاص يأتى عن طريق المعرفة الروحية ، والذين يعتقدون انه من الممكن ان يكون هناك فردوس فى هذا العالم باللجوء الى المجتمعات الصغيرة . فالفكر المسيحى الرسمى يرى ان الوسيلة الوحيدة للربط بين المجتمع الحقيقى الواقع وبين الفردوس السماوى العلوى ، هو ان نكسب هذا الفردوس بعد الموت وذلك بأن يعيش باخلاص حياة المسيح وتتبع تعاليم كنيسته . فالمجتمع الجدير بالثقة على هذه الأرض هو مجتمع الروح .

وفى هذا الصراع ضد التيار « الروحى » كان أوغسطين يراجه آثار ما أصاب تفكير المسيحى من تلوث نتيجة للمفاهيم الدينية للعالم اليونانى الرومانى والتى

اختلفت فيها بسهولة ، بعد المذهب التوفيقي الهيلينستى - مجيء البعث وعودة العصر الذهبي . ومع ذلك فإن انتصار فكر أوغسطين على « دعاة الروحية » لم يكن حاسما . قفى العصور الوسطى كلها كانت الكنيسة تتعرض لميول واتجاهات تؤمن بالعهد الألفى السعيد وتؤمن بالبعث والحساب وتحلم باقامة عالم من العدالة والسلام والسعادة على الأرض قبل العودة الى سمة للمسيح ونهاية الزمن .

وفى نهاية العصور الوسطى خرج « يواقيم » Joachim of flora لنظرية تقديمية لعصور البشرية . فمن عصر الأب الى عصر الابن الى عصر الروح القدس ، سوف تتحسن حالة البشرية باستمرار . وقد كان يميل ان يمزج بين عصر الروح (الذى كان يعتقد انه جاء بالفعل) وبين العهد الألفى السعيد وبين البعث والحساب . وقد كان لهذه الطريقة فى النظر الى تتابع عصور البشرية تأثير كبير اذ مهدت الطريق أمام كل المحاولات التى تستهدف اعادة اقامة المجتمع الفردوسى فى هذا العالم .

وخلال العصور الوسطى انقسمت الاتجاهات العديدة التى تؤمن بالعهد الألفى السعيد بالنسبة للوسيلة التى تتحقق بها مملكة العدل . وكان الاتجاه الأول المبكر سلبيا ، فجميع القراءات فى الرموز تعلن نهاية العالم ، هذا بالإضافة الى الممارسات التى توحى بالتكفير والتوبة ، ثم هناك الامل فى مجيء الشخصية التى سوف تقيم هذا العهد الألفى السعيد (وهو امبراطور الأيام الأخيرة) وثمة اتجاه آخر أكثر ايجابية وعنفا ، وقد استهدف ادائه الكنيسة وتشبيهها ببابل (أى بالمدينة التى طغى فيها الترف والفساد) ووحش سفر الرؤيا . . كذلك تم اضطهاد اليهود .

وقد وصل هذا الاتجاه الأخير الى ذروته فى تعاليم رجال من أمثال توماس مونتر Thomas-Munizer ، والامر المسيحى الذى أصدره جان دي Jean de Lyde ونكى يصل الى هذه المملكة المنشودة ، عانى هذا الاتجاه الكثير حتى يفصل (كما جاء فى سفر الرؤيا) بين الخير والشر أو بين الأخيار والاشرار (الذين يقترون بالفقر والافتناء) ، ويجب ان يهتدى الاشرار والا فانهم سوف يبادون . ونحن نعرف الى أى مدى تبنى هذه الوسيلة للتوصل الى الدولة التى يتحقق فيها الكمال الاجتماعى ، مفكرو الثورة الفرنسية وساستها (وكذلك كرومويل فى انجلترا) .

ومع ثورات الفلاحين بدأ التيار اليوتوبى يتغلب على تيار العهد الألفى السعيد فالزمن خط ايجابى لا يمكن الفأوه ، والمملكة يمكن ان تتحقق على الأرض عن طريق الانسان وأعماله ، ووسائل هذه الاعمال تلج أكثر وأكثر على العنف السياسى للأغنياء ضد الفقراء كما تلج على نموذج المساواة الاقتصادية .

ومع ذلك كان لا بد أن يحل العقل محل الفكر الدينى ، وان تحل الممارسات العلمية محل الممارسات الرمزية والطقوس . ولم يكن مثل هذا التيار الفكرى يعود الى عصر النهضة ، فبواوده الأولى توجد فى اليونان القديمة . وبالرغم من ان النظام الذى يقوم على أساسه هذا التيار الفكرى وهو يتمثل فى تقسيم الوظائف والاعمال وتحديدها ، كان يمكن ان يجعل من « الجمهورية » التى تخيلها افلاطون تبدو أكثر

عقلانية ، فاننا يجب ان ننسى ان أساس هذا التنظيم كله يمثلته الفلسفة ، وان الفلسفة الافلاطونية تضفي على الأفكار أساسا خفيا يتعلق بالقلّة فقط ، لا شك ان فيثاغورس هو الذى أوحى به • وهنا لا تصبغ المسألة مجرد أساس عقلي للدولة المثالية ذات الكمال الاجتماعى ، ناهيك عن سيادة العلم والأسلوب العلمى •

وخلال عصر النهضة تجدد النموذج المثالى الافلاطونى للكمال الاجتماعى ، مع بعض التعديلات فى التفاصيل • ومع ذلك ، فمن مور More الى كومينيوس Comenius وكامبانيلا Campanella وليبنيتز Leibnitz ، سارت التعديلات فى نفس الاتجاه ، فالكمال الاجتماعى يمكن ان يتحقق اذا اتيج للنشاط العلمى والبحث الفنى مكان أكبر • وقبل عصر التنوير نجح الفلاسفة من أنصار السوفسطائيين ، الذين كانوا يحملون باعادة اقامة جمهورية مسيحية عالمية وعلاج الانقسام الدينى الكبير الذى أحدثته البروتستانت ، فى وصف نموذج الكمال الاجتماعى على انه يعزى للتطور الكامل للعقل ، والعلم والتكنيك ، تحت رعاية الايمان وفى حماية •

ولا شك فى انه يظهر « اطلانطيس الجديدة » لمؤلفها « بيبكون » حقق العلم والتكنيك سيادتهما فى مشروع اليوتوبيا ، فى مواجهة عقيدة مجردة متحررة من ربة الجسد ومن عصر التنوير فصاعدا ، سيكون من الصعب ان نصف المجتمع الكامل بدون ان نعطي للعقل والعلم والتكنيك دورا عاما • وقد نرى دور العقل بوضوح فى مفكرين من أمثال روسو ، Rousseaus وترجو Turgot وكوندورسيه Condorcet وكانت Kant فيهم تستقر الدولة الكاملة الاجتماعية على العقل والمساواة الاقتصادية والعدالة ، ويبدأ التفهم العلمى للجانب الاجتماعى على انه لا يمكن الاستغناء عنه من أجل اقامة نظام اجتماعى مثالى • وبعده قليل سيعتزز هذا الدور الرئيسى للادراك العلمى للنظام الاجتماعى فى مسيرته نحو التحسن عن طريق المفكرين الاجتماعيين ودعاة المذهب الفوضوى بدءا من فوين Fourier و « اوين » Owen الى ماركس Max وبرودون Prondhon وسان سيمون Saint Simon ، مورا بمفكرين مثل « بابيت » Blenqui وبلانكى Blanqui وكابيه Cabet و « سوريل » Sorel •

بل ان المفكرين الهامشين من أمثال صاد Sade وفورييه Fourier لم يستطيعوا التهرب من هذا التفوق للعملية العلمية على عملية اليوتوبيا وسواء اهتمت الأولى بالخطايا والثانية بالعواطف ، اذ ترجعان الى هذه الجوانب من الحياة البشرية دورا أكبر أهمية من الدور الذى حدده المفكرون الآخرون لليوتوبيا ، والذين شغلوا بالمساواة الاقتصادية والسياسية ، فانه يبقى انهما يخضعان تعريف الدولة الكاملة اجتماعيا الى مبادئ العملية العلمية وأساسياتها (الملاحظة وتصنيف الظواهر) • وقد أدى اهتمام « صاد » و « فوريين » بالتحمل والتسامح واحترام التفاوتات فى الانسان الى ابتعادها عن الفلسفة التى تدعو للمساواة لدى المفكرين الآخرين فى زمانهما ولكن ذلك لم يبعدهما عن العقلانية و « علمية » العملية اليوتوبية •

وفي القرن التاسع عشر اتفق كل المفكرين الذين بحثوا تعريف الدولة ذات الكمال الاجتماعي على نقاط عديدة أهمها ان هذا الكمال سوف يتحقق في المستقبل عن طريق العلم الذي يساعد في السيطرة على الطبيعة واستغلالها ، وترشيد العلاقات الاجتماعية وذلك باقامة هذا النوع (الشكل) أو ذاك من المساواة السياسية والاقتصادية . أما السعادة والتوافق بين الاجناس والاعمار فتمثل المكان الثاني بالنسبة لتعريف الدولة الكاملة اجتماعيا ، وبالنسبة الى وسائل تحقيقها واقامتها .

وحول هذه النقطة الأخيرة تركزت الاختلافات . فاذا كان العصر الذهبي أمامنا وليس وراءنا - كما قال سان سيمون - وان الدين الجديد هو العلم والسحر الجديد هو التكنولوجيا فإنه يجب علينا ان نحدد كيف سيتحقق من جديد هنا العصر الذهبي وماذا سيكون عليه دور العلم والتكنيك والسياسة في هذه العملية .

ويبدو ان ثلاثة اتجاهات رئيسية تواجه بعضها بعضا حول هذه النقطة : وهي اتجاهات ماركس من جهة واتجاهات برودون « واوين » من جهة ثانية واتجاهات سان سيمون من جهة ثالثة ومع ذلك فالماركسية والفوضوية والسان سيمونية ليست تيارات محكمة من الفكر والممارسات ففي فترات كثيرة خضعت لتأثيرات عديدة وهامة .

وجوهر التيار السان سيموني ينحصر في تطوير التكنيك وخصوصا تكنيك الاتصالات ومن ثم فان تكافؤ الفرص ، والعدل بالنسبة لكل فرد سوف يتأكد عن طريق استبدال ادارة الاشياء بحكومة الرجال في عملية يقوم بها أساسا رجال الصناعة . فتكون الاولوية لتطبيق التكنولوجيا في الصناعة ، ومن اليسير الى أي حد يسود هذا التيار حتى اليوم فما ان تظهر أية أزمة اجتماعية اقتصادية ، تواجهنا الحلول التكنولوجية الجديدة التي لا بد ان تؤكد وتضمن سعادة العالم في النهاية ولدينا اليوم صناعة بيولوجية وصناعة للفضاء والاتصالات .

أما نظرة الماركسيين ودعاة الفوضوية فأقل تبسيطا . فهي توجه دعوتها الى الطبقة العاملة وإلى الناس ، لا الى الصفوة الصناعية . ويجب ان يوضح العلم والتكنيك في خدمة الطبقة العاملة من خلال عملية ديمقراطية حقيقية - وليست رسمية - اذا كنا نريد أن نصل الى المجتمع الكامل الذي يضم الجميع .

ولا شك ان ماركس كان هو الوحيد المتناسك منطقيا في هذه العملية اذ يزعم أنه يثبت علميا ان ملكية وسائل الانتاج من جانب أقلية قد فوضت التطور التكنولوجي العلمي وأخرت وصول المجتمع الكامل الذي يعرفه بأنه مجتمع المنتجين مباشرة .

أما الخلافات بين الماركسيين ودعاة الفوضوية فقد انحصرت في الوسائل السياسية التي يجب استخدامها لضمان المسيرة الى المجتمع الكامل فالتيار الفوضوي - كما حدده فوريه واوين وكابين وآخرون ، يقول انه من المهم ان تقوم «جتمعات من المنتجين المباشرين ذوي السيادة بدلا من الصراع والنضال ضد النظام الاجتماعي الرأسمالي وعلى العكس من ذلك وحسب المفهوم الماركسي فان الاولوية تعطى لتنظيم

العمال في اتجاهات وأحزاب يستهدف نضالها السياسي استبداد الدولة البورجوازية والفناء عليها . والمعروف ان وضع النضال السري أو العتيق في هذه العملية هو سبب جميع النزاعات والانقسامات داخل الماركسية ذاتها .

وهناك تداخلات عديدة بين هذه التيارات الثلاثة . فبعض دعاة الفوضوية وبعض الماركسيين يتفقون على استخدام العنف في الصراع ضد الدولة البورجوازية ، وبعض الماركسيين يستخدمون الاجراءات الديمقراطية للسان سيمونية وهكذا . وما يهمنا هنا ليس ان نحلل هذه التفاصيل ، بل ان نوضح المشكلات المشتركة بالنسبة لرجال الاجتماع دعاة اليوتوبيا وبالنسبة لدعاة اللسان سيمونية ودعاة الفوضوية ودعاة الماركسية فيما يتعلق بالمجتمع الكامل . وتمثل بعض العناصر في هذه المشكلات المشتركة لفكرة العهد الألفي السعيد (أى نزعة أية كهنوتية عن هذه الأفكار) ، فالعلم يقوم بدور الدين ، والطبقة العاملة أو رجال الصناعة يقومون بدور للخلاص ، والعنف السياسي يذكران بطقوس العودة الى الفوضى قبل الانبعاث الاجتماعي . اما التفرقة الدينية بين الغنى والفقر فقد حل محلها تقسيم عادل للسلع المادية حسب مفاهيم اقتصادية واجتماعية . وليس من السهل أن نحرر أنفسنا من الفكر الرمزي والرؤية الدينية والطقوس البدائية .

وانطلاقاً من هذه الملاحظات ، يجدر بنا ان نقول ان النجاح الايديولوجي الهائل للماركسية ، والذي لا يزال يواجه أية تناقضات عملية ونظرية قد تفسره حقيقة الماركسية توليفة فريدة بين الجوانب الجوهرية للعهد الألفي السعيد لليوتوبيا وبالنسبة للعهد الألفي السعيد فان الماركسية تقول ان المرور الى المجتمع المثالي يجب ان يتم عن طريق القضاء على الاغنياء ، وبالنسبة لليوتوبيا ، فان هذا المجتمع سوف يكون رشيداً ، وعادلاً وعلمياً . ومع ذلك يبقى الكثير بل الأهم بلا شك وصون ماركس قد زعم ان التحليل العلمي للتاريخ وتشغيل المجتمع الرأسمالي يتيح استنتاج دور الخلاص من جانب البروليتاريا (القيودة الصلب) ، والضرورة العلمية لاحتكار الاغنياء (وهم المالكون الرأسماليون لوسائل الانتاج) . ولا يمكن ان ندفع بالانتماء بين الايمان بالبعث والحساب في فكر العهد الألفي السعيد وبين عقلانية اليوتوبيا الى أبعد من ذلك . فإمام مبدأ يضع جاذبية السحر في مواجهة تحرير التكنولوجيا ونظرة سفر الرؤيا ليوم القيامة في صالح الفقير ، لا يمكن ان تفيد أية مناقشات منطقية أو أية مواجهة مع الحقائق . فالحق ان تاريخ البشرية ليس بالضرورة تاريخ صراع الطبقات ، وانه لم تكن هناك طبقات اجتماعية قبل المرحلة الأخيرة من هذا الصراع ، والحق انه لم يحدث أن استطاعت طبقة محكومة أن تحل محل طبقة حاكمة ، وان سادة الاقطاع لم يكونوا عبيداً من قبل ، وان أولوية الاقتصادية فتح وشرك اذ أن اللغة تعتبر ضرورية للحياة الاجتماعية للبشرية مثل الانتاج تماماً . كذلك فان التصورات الثورية التي تمت باسم الماركسية لم تسفر عن شيء أكثر من حكومات فردية جديدة ، وان الفردوس ليس في الاتحاد السوفيتي بأكثر منه في كوبا . وفي الصين أكثر منه في فيتنام أو البانيا . ومن ثم فان القوة المقتنة للماركسية

بالنسبة للجماهير لم تكن لتوجد بسبب منطق الماركسية أو توافدها مع الحقائق التاريخية ، ولكن بسبب توافدها مع آمال البشرية ومع سحر السعادة الفردوسية وعقاب الأشرار على أيدي الأخيار .

وانه لتثار بعض الأسئلة الجوهرية بعد هذا العرض المختصر للتطور التاريخي المنطقي الذي دفع الرؤية البشرية من اسطورة الفردوس الى منطق اليوتوبيا مرورا بنظرية دورة العصور والاشكال المتعددة لأفكار الخلاص وأفكار العهد الألفى السعيد وانتهاء بتوليفة علمانية من العناصر الرئيسية للنماذج الأساسية الثلاثة لتصور المجتمع المثالى (وهى الفردوس والمصر الذهبى ثم العهد الألفى السعيد ثم اليوتوبيا) . فيما ان جميع المحاولات التى تمت من أجل التوصل الى مجتمع مثالى صامد فى هذا العالم قد احبطت حتى الآن - وهذا يصدق على دعاة العهد الألفى السعيد وعلى أصحاب اليوتوبيا وعلى الاشتراكية وعلى الليبرالية ، أفلا يجدر بنا أن نتساءل عن الاهداف والوسائل التى افترضتها هذه التصورات والممارسات التى أوحى بها ؟ ثم أفلا نشك فى الاعتقاد بأن العلم والتكنولوجيا هما أفضل الوسائل لتحسين أحوال البشرية ؟ وأيضا أفلا نحاول اعادة النظر فى امكانية التوصل الى ان نقيم بشكل دائم المجتمع الكامل فى هذا العالم حتى لو تصورنا هذا المجتمع إتجاها مقاربا ومثاليا للنازيخ ؟ وأخيرا أفلا يجدر بنا أن نتأمل مليا فى حقيقة ان كل العقائد الكونية الكبيرة من الهندوسية الى الطاوية ومن البوذية الى المسيحية قد أكدت كل بطريقتها على ان « المملكة » ليست مملكة هذا العالم وان الفردوس خارج الزمن - أو بالأحرى فى كل لحظة من الزمن ، وفى الماضى كما هو فى الحاضر أو المستقبل ، وفى كل حركة تتم عن طريق التحول المستمر لكل لحظة فى الأخرى ؟

مركز مطبوعات اليونيسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
مساهمة في إثراء الفكر العربي

- مجلة رسالة اليونسكو
- المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
- مجلة مستقبل التربية
- مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف
- مجلة (ديوجين)
- مجلة العلم والمجتمع

هي مجموعة من المجلات التي تصدرها اللجنة اليونسكو بلغاتنا الدولية
تصدر طبعا نوا العربية ويقوم بنقلها إلى العربية ترجمة مختصة من الأمانة العرب.

تصدر اللجنة العربية بالانفاق مع التسوية القومية لليونسكو وبمعاونة
الشعب القومية العربية ووزارة الثقافة والإعلام بجمهورية مصر العربية

المعاصرة والتاريخ

على حافة المعاصرة :

الاحساس بالابتعاد :

أما زال للمعاصرة مستقبل ؟ أئ أنباء العالم المعاصر توحى بغير ذلك . فمما لا ريب فيه أن الاتجاه الى المعاصرة منذ بدأ مسيرته فى القرن الرابع لم يصل بعد الى منتهاه ، فلم يوفق انسان العصر بعد الى سيادة الطبيعة أو تملك زمامها ، وان حلق فوق سطح الارض وعبر أجواز الفضاء ، وغدا هذا الرجل الاسطورى الذى ينزل على سطح القمر رجلا أمريكيا ، وبقي انسان العصر هذا بمنأى عن (اوتوبياه) المنشودة ، عاجزا عن التوفيق بين حاجته الى العمل الذى يقيم أوده ، وتيسير أوقات الدعة والفراغ ، مشدودا تحت ضغط الحاجة الى الكد والعناء ابقاء على حياته ، وان كان قد اخترع هذا الذكاء الصناعى وعثر بذلك على بديل للانسان يحمل عنه مالا يحصى من الواجبات الشاقة ، ولم يعد العمل لديه غير لعبة من ألعاب الكمبيوتر .

بقلم : تيلو شابير

ولد عام ١٩٤٢ وقام بدراسات في التكنولوجيا والفلسفة
والمعلوم السياسية والتاريخ في ميونيخ وحصل على
الدكتوراه . وقد قام بتدريس العلوم السياسية في ميونيخ
وستانفورد وهارفارد وباريس . يقوم في الوقت الحاضر
يعمل دراسات عن الفكر السياسي الفرنسي في القرنين السابع
عشر والثامن عشر ، والوعي الثوري .. الخ .

ترجمة : الدكتور حسين فوزي النجار

الكاتب المصري المرفق

ولم يتسن بعد لانسان العصر هذا أن يكون سيد وجوده ، وبقي أسير الضنى
والعلل والكروب ، والموت في النهاية . وأن ألم بأسرار حيويته الكيميائية وتحكم في
عوامل الوراثة ، وعرف ما يحكم نسبة الحياة من قوانين .

وقد بدأت دنيا المعاصرة هذه منذ ثلثمائة وخمسين عاما خلت ، فكانت تلك
الصور الرائعة للتقدم ، وما دامت لم تكتمل ، ومادام السعي وراء المزيد من التقدم
العصري قائما فان الخطى نحوه لا تتوقف . الا أن كثرة من الناس في هذا العالم
المعاصر ترى ما يشير الى أن طريق المعاصرة قد « أغلق » فتراهم يقفون جانبا ، يتطلعون
الى ما حولهم ، ويزنون الاتجاهات ، وينشدون المسالك والممرات والطرق التي تنأى بهم
عن المعاصرة ، وتقودهم أعمالهم وأهواؤهم الى القضاء على كل ما حققته المعاصرة : ففي
عالم السياسة ، مثلا ، أفرز التطور المعاصر دولا قوية ؛ وكانت العاقبة أن ما كان يجري
من ترقيع الحكومات قبل العصور الحديثة للحد من صولة القوة السياسية التي تحدوها
الفوضى قد خضع لصور متعاقبة من « الإصلاحات » تنشبد من النظام والادارة ما يتفق

والمطالب الملحة الحديثة ، أما اليوم فان سلطة الدولة المركزية - أو الحكومة الاتحادية - مازالت صاحبة النفوذ الأقوى على المصالح العامة للناس ، وإن كانت التطلعات العامة تتركز على الاهتمام بالوحدات الإقليمية والمحلية فى سياستها وحياتها العامة ، كما أن هذه الحكومات المركزية تستجيب راغبة للرأى العام ، والباح المصالح المحلية والإقليمية القوى ، ولأصوات الناخبين ، مما يتوافق مع التطلعات الحديثة ، والرغبة فى إعادة توزيع السلطة بين المركز والأطراف .

وهناك فى الديناميات الأخرى من يدركون هذا التوافق الجارى مع الاتجاه العقلى الحديث . ويبدو أن القدرة على الحركة السامة ، وأسلوب الحياة المقتنة ومن مآثر المجتمع الحديث قد فقد الكثير من جاذبيتهما ، وغدا تفسير الحياة الاجتماعية قائما على أساس التباين الذى يتيح للإنسان أن ينتزع ما ينتار من أمكنة وأن يتعرف عليها ويرأها أجدى ما تكون لوجوده فى هذا العالم الفسيح . وعلى العكس من الفكرة المعاصرة للمساواة - المساواة العامة فى كافة جوانب الحياة - نرى التباين ، والصفات النوعية ، والاختلافات المهنية والدينية والسمة والذاتية والعنصرية تؤكد نفسها وتعود الى دعم كيائها أو تعود من جديد ، ومع هذا الأثر المدمر للتكنولوجيا الحديثة لوطن الإنسان الطبيعى ، تتواصل مجاميع كبيرة من البشر فى اتخاذ مواقف جديدة تجاه الطبيعة ، رافضين أن يعتبروا الأرض مستودعا للموارد الرخيصة ، ومنذ حقبة مضت كان علماء البيئة أقرب ما يبدون الى الرومانسية ، أما تأثيرهم اليوم على السياسات القومية - فى ميادين الطاقة النووية ، وحماية البيئة ، واستغلال الأرض والتنمية الحضرية - فظاهرة بيئة ، وقد أخذوا يدينون الأداء الآلى للابنية الحديثة ، لما تجلبه هذه المساكن العالية المرتفعة من أمراض وعلل اجتماعية ، وكانت هذه المساكن قد لقيت التمجيد والاشادة كطراز دولى للبناء سمة على عصر متقدم ، وانها ارتقاء حديث للمدن القديمة ، وقد أخذ مهندسو العمارة ، وخبراء التخطيط الحضرى ، وجموع المواطنين وحتى الحكومات ، ينبذون أصول العمارة الحديثة ، وقاموا جميعا بجهد مشترك بوضع سياسة للبناء ولل عمران الحضرى على صورة جديدة بعد أن بدت المساكن جلية واضحة ، يعود معها انتعاش علاقات الجوار ، وتعود الميادين فى المدن الى مثل ما كانت عليه ، وتهيئة المساكن القديمة لمطالب السكن الجديدة ؛ وحماية معالم المدينة ، وإن يقوم الاتساق بين الابنية فى الحضر على المستوى الانسانى .

والأصل فى فكرة المعاصرة أنها تحمل فى ثناياها الأمل فى تحرير الإنسان وخلصه من كل وقر للطبيعة أو أى قوة غلبة ، فاذا ادعى لوجوده الذاتى نوعا من القداسة ، وأن ما تدور عليه حياته لايد وأن يخضع لارادته فان هذا الإنسان « المعاصر » لايد وأن ينفرد بالسيطرة على مصيره وأن يكون سيد دنياه ، وإن كانت علة الحضارة الحديثة أنها تثير لدى الأفراد كما تثير لدى الجماعات احساسا بالكرب ينذر بكارثة ، وكان قراء هذه الرسالة الحديثة من ذوى الإلهام ، فبدلا من أن يظفر الإنسان بالقداسة ، أخذ يعاني من الضيق الانسانى ؛ وبدلا من أن يظفر لنفسه بطبيعة أخرى خالية من الدنس أصبح خطرا يهدد استمرار الحياة على الأرض ، وانهم

ليدركون أن تقدم الحضارة الحديثة يمضى فى مسيرته ، ولكنهم يعرفون انها تمضى فى اتجاه عكسى يسوق تلك الحضارة قريبا من حافة المعاصرة ، وهناك على هذه الحافة يتشير تصورهم للمعاصرة فتبدو وكأنها هوة سحيقة ليس لها من قرار .

وانتشر الاحساس بالابتعاد فى دنيا الانسان المعاصر ، وهو ما أدركه كثير من الناس ، الا أنهم لم يكونوا قد تهيأوا جميعا لهذا التحدى التاريخى . . . فما من انسان الا ويعرف ان الأشياء لا يمكن أن تمضى على نفس الطريق ، ولكن هؤلاء الذين يحملون المسئولية لا يفكرون فى الحلول بأكثر مما درجوا عليه فى الماضى ، وان كان هناك نوع من الخواطر الاخاذة المتشابهة بين هؤلاء الذين شسّدوا أنفسهم الى هذا الاستساس بالابتعاد ، وهو ما شخصته الدراسات الاجتماعية للمجتمع الحديث بأنه «أساسة المعاصرة» و « تناقضات المعاصرة » و « أفول المعاصرة » أو استتعارت له مصطلح « العقل الشريد » وصفا لتجربة الانسان الحديثة . ومن البحوث التحليلية الشاملة للادب الحديث وأصولها الفلسفية يضع « اوكتافيوباز Octaviopaz » هذه الخاتمة :

« ان فكرة الفن ليست هى التى أصبحت مجالا للشك فى النصف الثانى من هذا القرن ولكنها فكرة المعاصرة . . . ولا أقول أننا نشهد نهاية الفن ، ولكننا نشهد نهاية فكرة الفن المعاصر . . . وقد برهنت صورة التاريخ كعملية للتقدم تمضى قدما فى خط واحد مستقيم على أنها متقلبة غير سوية ، وقد أخذت المعاصرة تفقد ايمانها بنفسها ، وفى ميدان العبارة كان قلم الفشل الذى أصدره نقاد العبارة الحديثة قد فقد انتماءه الى الاثارة والسخط ، عندما جد هذا التقدم الحثيث للخلاص من المعاصرة ، فما أن تمرس رجال المصار بما تم فى أعقاب الحديث حتى هموا سريعا بالعودة الى اكتشاف وتطبيق أساليب العبارة الرشيدة التى هجروها مع المعاصرة ، وكان ذلك من حسن الطالع لبعث ثقافى بعيدا عن المعاصرة . »

التجربة الحديثة :

خواطر عن التوافق مع الحديث :

وعندما يتزايد الابتعاد عن المعاصرة ، فان دراسة الحضارة الحديثة تقوم على مقابلة الأشياء بعضها ببعض بطرق مختلفة ، وما لبث الاهتمام أن اتجه الى البحث التحليلي الخالص للمعاصرة ، ولكن بطريقة يصل بها البحث الى مستقبل يتوافق مع الحديث ، وبدا التحول فى هذا الاتجاه يسير الى الحد الذى يتسنى فيه لنقاد الحضارة الحديثة تبين ما تسفر عنه المعاصرة من ظواهر عقلية وثقافية واجتماعية واقتصادية من صور التوافق الحديث ومنذ أدركوا أن فن النقد التحليلي والانكار صورة جرمية حديثة ، أصبحوا قادرين على تمزيق العرف الذى تجرى عليه المعاصرة بالتزام الاجراء النقدي المدمر - حيث تبدو المعاصرة فى صورة من التوافق الحديث : فماذا يترك ، أو يخطئه القصد أو ما يمكن أن يقال بعد هذا الإنكار ؟

لقد أصبحت التجربة الحديثة تلقائيا موضوعا لتأملات معقدة متميزة للتوافق. الحديث ، ومن حيث المنطق فإن كلا من هذه التأملات أبرز سلسلة من الافكار بدأت مع دراسة صورة معينة من صور التجربة الحديثة ، استمرت مع استعادة النظر الى الغاية السديدة من متابعة المعاصرة ، ومن ثم تحولت الى « الكشف من جديد » عن صور وشروح الوجود الانساني التي يقف دونها اتجاه المعاصرة أصلا .

وقد نجد أن بناء المؤسسات في الدول الحديثة ، مثلا ، يتسم في كثير من نواحيه بالاغراق في تنظيم هذه المؤسسات مما يؤدي في الغالب الى اضعاف السلطة وهو ما يبدو متناقضا فان ما تقوم عليه هذه المؤسسات أصلا أن تكون أداة أكثر « قوة » وأكثر « حيوية » لتكن أكثر حداثة ، وللوصول الى حل ، قام العلماء ورجال السياسة بالكشف مرة أخرى عن أهمية « السلطة الوسيطة » *Pouvoirs Intermédiaires* التي فقدت دورها ، ان لم تكن قد محيت تماما في مرحلة « المعاصرة » فالظواهر المرضية القائمة التي تطبع المجتمعات الحديثة هي الاحساس بالوحشة ، وعذاب الاختيار ، وعبادة الذات (الترجسية) ، والسلوك الشاذ ؛ ومعدل حوادث الانتحار المرتفع ، وهي ظواهر تشق وتتفاقم عندما يتوق العدد المتزايد من الناس الى تحقيق مضمون المعاصرة ، وما من انسان في تطوره الا وينشده أن يكون كائنا « أصيلا » و « فرديا » و « مستقلا بذاته » ويتزايد الالاح ، سبيلا للبرء ، باستعادة الروابط والعلاقات الاجتماعية التي كانت قبل قيام المجتمعات الحديثة ، وعصفت بها الضغوط الاجتماعية للمعاصرة .

والسؤال الذي يلح على الانسان في محيط الثقافة الحديثة : « اذا ما جئت ، فماذا أكون ، والى أى سبيل اتجه ؟ وهو سؤال لايجد اجابة . وليس من السداد ، في النظرة الحديثة ، أن أكون هنا أو هناك ؛ طالما أنني قادر على أن أكون في أى مكان . أو لا أكون في مكان . وما من مكان في هذا العالم الفسيح الحديث ، يستطيع رجل العصر أن يدعى أن هذا مكانه ، أو انه مكان الانسان في نظام دائم للمخلوقات والأشياء ، فالانسان المعاصر انسان « شريد » في الواقع ومع تأمل الماضي نرى علة ذلك واضحة ، فقد نفى نفسه مختارا عندما أنطلق لا ليقهر الطبيعة فحسب ، ولكن ليحولها الى ما يهدى في صورة مطلقة من التسلط البشرى ، وغدا غريبا في عالم مريب ، مما حمل نقاد المعاصرة في الوقت الحاضر أمام المازق الحرج الذي يواجه الانسان المعاصر الى اعادة النظر في شتى المعاني التي تقوم عليها أبعاد الواقع الذي يمارسه الانسان والاهتمام البالغ بها وقاموا بوضع هذا التضد من الاحساس بالتوافق الحديث مع الحياة في عالمها الفسيح ، ومع التواصل الذي تبدو عليه المخلوقات والأشياء في كيان متصل باق ومستمر . وقد قيل مرة أن هذا العالم الفسيح قد نزعته المعاصرة من آفاق السحر ، وان كانت العيوب التي شابته التجربة الحديثة تشير الى انتعاش الاتجاهات العالمية للفكر .

وقد تناول السعي وراء التوافق الحديث في الحضارة كافة هذه الكشفوف.

والاعتبارات التي عادت من جديد والتي عرض لها هذا البحث بأمثلة قليلة ، وهو سعي يسير على الإدراك ، فليست الغاية من هذا البحث ولن تكون بقصد النكوص ، أو بحث ما سبق هذه الحياة الحديثة من حياة الماضي ، والغاية هي التوازن ، أو إعادة التوازن لمقومات الحضارة التي ابتدعتها المعاصرة ، وإحياء المعرفة والرشد وطبيعة الحياة التي « ضاعت » - أو انطمست ونسيّت - في الجرى وراء المعاصرة ، ولهذا فإن الغاية من السعي ليس إحياء حضارة مضت ، ولا وضع أساس شامل لحضارة جديدة ، وعندما ندرك هدف التوافق مع المعاصرة ؛ لا يبقى إلا أن ندرك حيال هذه الصعوبة في إدراك الصور الشخصية والاجتماعية والأحوال التي تتفق تماما مع هذا الإدراك أو « المعرفة » كيف تصبح هذه الصور واقعا ملموسا ، ولن يتسنى لنا ذلك ما لم يتوفر لنا هذا الإدراك الصحيح . وعلينا أن نعي أن السعي وراء التوافق مع المعاصرة ما هو إلا إحياء للعقل ، وغوص في أبعاد المعرفة التي تنبثق من التجربة الجديدة .

• صورة لتاريخ عالمي

• أو تعويق للمعاصرة

والسؤال الأساسي : « أما زال للمعاصرة مستقبل ؟ » ليس له من معنى إلا من خلال التوافق مع الحديث ، فالمعاصرة كما تبدو من خلال النظرة الحديثة هي المستقبل فالمستقبل كل المستقبل حديث ، وما من حقبة من حقبة التاريخ تخلف حقبة « الحديث » في واقعها لا تقضي على المعاصرة ، ولكنها تمثل آخر و « أجد » صور التقدم في مسيرة المعاصرة ، ففي حقبة أخرى من حقبة « التاريخ الحديث » في هذا الانفصام الدائم بين « القديم » و « الجديد » وبين « الغابر » و « الحديث » والوعي الحديث لا يسمح بالفرار من المعاصرة ، إذ أن إمكانيات الحديث ، وحديث أكثر تقدما ؛ وحديث آخر يعلوه ويتقدم عليه عملية سمرمية لاتزول .

ومنذ القرن الثامن عشر وفحوى المعاصرة التاريخية لاتدور دوما إلا حول الرسوم التاريخية للعالم ، وتقوم هذه الرسوم على خمسة فروض :

- ١ - ليس هناك غير تاريخ واحد ، وسياق واحد للأحداث .
- ٢ - وهو تاريخ عالم واحد - كون واحد من المخلوقات والأشياء .
- ٣ - وموضوع هذا التاريخ هو البشرية جمعاء يصنعها الماضي والحاضر والمستقبل بكل ما فيه من أنواع البشر .
- ٤ - وهو تاريخ يسرى من خلال بعد زمني واحد ، يمضي إلى غايته من التقدم .
- ٥ - ويبدو مرماه في عرض صورة واحدة للحضارة ، حضارة المعاصرة .

ولهذا فإن تعريف المعاصرة هو أنها تاريخ هذا الكون ؛ وعن طريق هذا التاريخ الكوني يصبح من اليسير تصور الجرى الداخلي لتاريخ الحضارة الحديثة ؛ والتصور

التاريخي للحضارة الحديثة - كما يرى « شيلينج Cchelling » - وهو ما استشهد به : وهو أن التاريخ الأول قد بدأ عندما « حرر الانسان نفسه من قيود الطبيعة » والفاية من هذا التحرر الكوني للانسان هي التي وصفها أولئك الكتاب الذين نجحوا في التعريف بأسس « العالم الحديث ». في القرن السابع عشر ؛ فقد وضوا هذا « الرسم العظيم » : ٠٠ وكان هذا السبق الفطن العميق ٠٠ لاصلاح وتنسية المعرفة عن طريق الملاحظة والتجربة ٠٠ وإن أفكارنا قد غدت ولها قواعدما التي قامت عليها الفلسفة الراسخة : لتكون حلقة ثابتة قوية تتوافق مع ظاهرة الأشياء : فحيث يتيسر معرفة « الطبيعة » يسهل السيطرة عليها وتذليلها لخدمة الحياة الانسانية . والذين اُصِبل لمعرفة هذا « الرسم العظيم » هو ما جاء به « فرانسيس بيكون - Francis Bacon » هذا الرائد العظيم بين الآباء من الباحثين المحدثين ، في كتابه « الاورجانون الجديد - Novum Organum » (١٦٢٠) وجاء فيه بما بنى مفهوم الكنيسة عن « الحكم الألهي - Regnum Dei » حين وصف رسم العالم الحديث بأنه صورة لانتصار الانسان وسيطرته على الطبيعة وانه « حكم الانسان Regnumhominis » وقال ، كما جاء في نظريته عن التقابل أن كمال الوجود الانساني كما بدا في صورة الايمان والأمل المسيحي ، قد أصبح في الوقت الحاضر سعيا وراء الواقع الاكيد كحيلة أخيرة لرسم تاريخ الحضارة الحديثة .

ومن هذا صدر « الاورجانون الجديد » وسن منهج البحث التاريخي ، فإن سنة صدوره - ١٩٢٠ - يمكن أن تعتبر بداية هذا التاريخ - سنة الصفر للعصر الحديث - ويعد هذا العام ١٩٨٢ هو العام الثاني والستين بعد الثلثائة للتاريخ الأول - « History I » ولا تبدو فكرة المقارنة بين المنهج المرسوم « للتاريخ الأول » والتاريخ الحقيقي للأعوام ٣٦٢ الماضية غير مناسبة إذ أن المقارنة تكشف عن هوة واسعة بين التاريخ الحقيقي و « التاريخ الأول » فقد اتبع التاريخ الحقيقي منهجا غير المنهج المرسوم للآخر ، ويبدو تاريخ المعاصرة مقسما الى جزئين ، فالتاريخ الأول ، هذا التاريخ المرسوم للحضارة الحديثة و « التاريخ الثاني - History II » هو التاريخ الحقيقي للحضارة الحديثة .

والفرق بين « التاريخ الأول » و « التاريخ الثاني » يمكن أن يتضح من خلال الملاحظة التجريبية ، وعلى العكس من الفرض الأول لرسموم التاريخ الحديث (انظر ما قبل) لا يصنع التاريخ الحقيقي للعصر الحديث تاريخا كونيا ولا يضع سياقاً واحداً للأحداث ؛ والواقع ؛ أن دنيانا دنيا معاصرة فلا نجد مكانا على سطح الأرض لم تمسسه لمسة الحضارة الحديثة ؛ ولكن المعاصرة هذه لم تجد لها مكانا يتساوى مع الآخر في كافة البلدان والمناطق ، فمن البلاد ما هو أكثر معاصرة ، ومنها ما هو أقل كثيرا ، ومن البلاد ما تمضي فيها المعاصرة قوية حية ، ومنها ما تجمد فيها المعاصرة وتقف مكانها . والعادة الجارية في الإشارة الى البلاد الأقل معاصرة انها بلاد « نامية » وهو ما يعكس اتجاهنا خاطئا بوضع كافة البلدان على مستوى وهمي لمحور زمن المعاصرة ، بالرغم من التباين فيما بينها في صلة تاريخها بالتجربة الحديثة .

وهناك من يرى حتى الآن أن قلة من البلدان لم تنل نصيباً من الحضارة الحديثة وقد تجاوزت بالكاد أحلام آباء النهضة الحديثة الأول ، فهل يعد تاريخ هذه البلدان شبيهاً « بالتاريخ الأول » وهل حققوا لأنفسهم « حكم الانسان - Regnumhominis » ؟ نقول : لا . فإن أعظم ما حققوه في متابعة الحضارة أنهم تناولوا كل شيء إلا شيئاً واحداً هو « حكم الانسان » وهو ما يؤدي إلى كثير من البلبلة في النهاية : فهذا هو العام ٣٦٢ للمعاصرة والتقدم الحديث يسفر عن قصور بالغ في الحضارة الحديثة ، وهو ما يثبت الابتعاد الثاني لتأويلها حكم الانسان وقد كان بنية موعودة منذ زمن بعيد ، فإذا كان هو زمن المعاصرة دون شك ، فإنه زمن المعاصرة المتخلفة ..

والنتيجة أن الوعي الحديث قد أصبح احساساً بالضيق والأسر ؛ فإنه ؛ من ناحية ، لا يسمح بالفكاك من المعاصرة منذ وضع الاساس لسياسة لا تريم في رفضها لأي شيء والثورة ضد أي شيء ، إلا أن كافة ألوان الرفض والثورات ، بما فيها الانتفاض على المعاصرة هي جميعاً أفعال « حديثة » ؛ ومن ناحية أخرى ، فإن تبين ما تلقاه المعاصرة من عوائق ، فإن الوعي يحول كل تجربة حديثة نحو التقدم ، إلى تجربة من الحرمان - وكل سعي لمتابعة المعاصرة يفوق المستوى السائد للمعاصرة يؤدي إلى خلق احياء ادراك جديد بالابتعاد « البيوتوبي » عما يمكن أن يقوم فيه حكم الانسان ، ولا تستطيع خطوة واحدة إلى الامام أن تعوض هذه المسافة التي تتراعى في الابتعاد ومازالت نائية ، ويبدو هذا التقدم الدائم الملح نحو المعاصرة تقدماً ملحقاً دائماً نحو الحرمان ، ويقع الوعي الحديث ، وهو يعكس صورة هذا العالم الحديث الذي لن يكون حديثاً .

قصة الانسان :

ومازالت متابعة المعاصرة عاملاً جوهرياً في كيان هذا العالم المعاصر ، وإن لم تؤد إلى عالم حديث بصورة مكتملة تامة ، فالحضارة الحديثة غطاء العالم المعاصر يستر الكثير من عقد ما قبل الحديث من ثقافات أدنى ، ومن ألوان ثانوية مختلفة لتاريخ التحديث ومن أنماط قديمة للحياة ، ومن تراث عصور ما قبل التاريخ ، والتاريخ القديم ، والتاريخ الوسيط الحضارية ، وما كان من نظم سياسية واجتماعية عديدة سبقت العصر الحديث ، وليس مما تتناوله فكرة التاريخ الحديث أن يلم بحقيقة تلك العقد التي لا تتألف مع تطور التاريخ الانساني في خطه الممتد المستقيم . وكان للمحاولات في بسط تلك الحقيقة على محور واحد من محاور الارتقاء والتقدم ، وهو ما يتفق فحسب مع النظرة الحديثة للتاريخ ، أثرها في أن ما بسط قد « اختفى » أو أنه اتخذ مجراه التاريخي وفقاً للتأريخ الحديث ، وقد أدت الخواطر التي ثارت حول تاريخ المعاصرة إلى نتائج متناقضة حين انتهت إلى عواقبها متكاملة ، ففي البداية كان الالام بفحوى تاريخ المعاصرة يسائر الصورة التي يقوم عليها التاريخ الكوفي ، وأصبح من المعروف أن الدلالة الخاصة بالتاريخ الكوفي تمثل مسيرة التقدم الدائم الملح وفي متابعة تلك المسيرة واختبارها على أساس التجريب نراها تكشف عن فجوة في تاريخ المعاصرة : فهناك « التاريخ الأول - History II » و « التاريخ الثاني

« وفي هذا تبدو مسيرة التاريخ ، التاريخ الحديث وكأنها حركة دائرية لا تنتهي - أى أنها : باطل - فإن متابعة العواقب، تثير سؤالاً : ماذا يكون إذن تاريخ الدنيا ، مالم يكن (وهو مالا يكون) فى واقعته حديثاً ؟ فإن محاولة الاجابة على هذا السؤال تؤدي فى النهاية الى نهايات متناقضة فى هذه السلسلة من الخواطر ، وأى استطلاع لتاريخ المعاصرة يقود الى استطلاع تاريخ العالم : ما قبل الحديث ، والثانوى من الحديث ، وما يتوافق مع الحديث من صور الحضارة . »

والمعاصرة ذاتها حاجز يقف عائقاً دون مستقبلها ، ولا يعد هذا الكشف جموداً ، ولكنه اقتحام ، فإن ما وراء مسيرة المعاصرة دنيا فسيحة من التاريخ احتلت مكانها من المشهد العام ، وقد تشكل تاريخ هذا العالم من مجاميع تاريخية ، ومن محاور تاريخية متشعبة تفسر التوازي ، والتتابع ؛ والتلازم ، والانحراف ، وما هو عرضى فى مسيرته؛ ولهذا فإن استكشاف هذه الدنيا من جديد وإعادة النظر فى ميدان الدراسة والخطير فى اتساعه وخصوبته وحقيقته الكبرى يتباين تبايناً شديداً مع ذلك البعد الواحد للنظرة الكونية الحديثة للتاريخ ، وفى هذا الميدان لا يقوم الاستطلاع التاريخي على محور واحد من محاور التقدم الحديث ، ولكنه يخوض فى شتى المسالك - بكافة جوانبها ، وخطاها الى الأمام وإلى الخلف ، بل أنه ليقفز من محور تاريخي الى محور تاريخي آخر ، أو يتقدم فى وقت واحد على عدة محاور متلازمة ، وسريماً ما أصبح قليلاً بالافصاح عن موضوع التاريخ أو غايته - للبشر ، وللعقل ، والارتقاء ، والاستنارة ؛ والحضارة - وتحديد منهجه المناسب ، فليس هناك تاريخ ولكن هناك نسج للعديد من ألوان التاريخ - كالسير ، والمذكرات ، والأساطير ، والسرد التاريخي ، وتفسير الأحداث التاريخية ، وسياق التفاصيل المناسبة للدوار التاريخية واتساقها ؛ وتوافق التجارب التاريخية . »

فى ميدان العمارة ، مثلاً ، يتابع مهندسو العمارة فى الوقت الحاضر نوعاً من الحوار التربوي مع هؤلاء البنائين المجهولين للعماثر فى بلادهم ممن عاشوا منذ الفين أو ألف ، أو مائة عام فقط ، وقاموا ببناء تلك العماثر من غير مهندسين فى شتى أرجاء الأرض ومثل هذا الحوار بين شركاء غير متكافئين من حيث « الزمان » (ألف عام ٠٠٠) والمكان (المسافات البعيدة ٠٠٠) يسير ماداموا هم أنفسهم - دون أى قوام لصلة ما - معاصرين لبعضهم البعض ، أو متعاشين معا - بحثاً وراء أسس معمارية تخفف من متاعب العمارة الحديثة . وقد اكتشف هذا الجيل الحاضر من مهندسى العمارة ، حكمة العمارة الوطنية ، غرّفوا تلك الطرق القديمة لحماية الجهد ، وتكييف الأبنية وفقاً لتقلبات المناخ واختلاف الليل والنهار ودرجات الحرارة ، ومعرفة الاتساق بين مكان البناء وسعته وراحة الانسان فى حياته ، والمتاعب التى تحيط بالجماعة من جراء الفن المأساوى . ومن خلال هذا الكشف تقلصت أبعاد الزمان والمكان ، وأدى رباط المودة والرشاد السائد الى دعم صلات القربى والجوار ، وبالتالي فإن أى تفسير تاريخي للاتفاق المعاصر الحديث يجد مقابله فى تاريخ العمارة الوطنية أو العكس ، كما أن تاريخ العمارة الوطنية يمثل ميداناً فسيحاً من الصلات المتسقة ، ومن اليسير أن

تحتل العمارة التي تقوم على التوافق الحديث مكانا موازيا في اتساقها مع العمارة الوطنية في مختلف الأزمنة وفي شتى الاماكن ، ويتسنى بذلك للتفسير التاريخي أن يتحرك في آفاق الزمان والمكان وفي كافة المسالك والدروب متحررا من نزل تيد ، ولن يفقد طريقه مادام يقتفى أثر تلك المحاور في تجسيرة القريبى والجوار التي يتصدى لوصفها .

وهناك ملاحظات شبيهة يمكن أن تكون حركة البيئة مثالا لها ، وهي أن فكرة النمو « الطبيعي » والاستزراع ، والمبدأ الاقتصادي لدورة رأس المال ، ترجع الى الممارسة القديمة للحياة التي أودت بها المعاصرة ، ومرة أخرى مع استطلاع أبعاد « علم البيئة » مقتفين محور التجربة البيئية ، نرى أنها تكشف عن ميدان حافل للتاريخ بحكمة البيئة .

أو - كمثال ثالث وآخر - أن الصراع الطبقي في الشمولية والدول المتسلطة ظاهرة أخرى قيمية بالنظر ، حيث يجرى تاريخ هذا الصراع على مثل ما جرى عليه تاريخ الصراع القديم في سبيل الحرية - كما كان ذلك الذي حدث ، مثلا ، خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر في أوروبا تحت الحكم المطلق ، أما المنشقون اليوم فهم هؤلاء المعاصرون من الكتاب قريبي الشبه من « جيرارد وينستالي - Gerrard Winstanley » و « مونتسكيو Montesquieu » و « توم بين - Tom Paine » ومؤلفي « ساميدان Samizdat » ممن شاققتهم تطلمات آباء الثورة الأمريكية من المفكرين .

ولم تكن الحركة الحرة للاستطلاع التاريخي من خلال تطابق الشعب التاريخي حرة من حيث الاحساس بالتعسف في اختيار المسالك ، وقد كانت هذه المسالك في اكتشاف التطابق بعيدة عن اطار « التعادل » و « المطابقة » و « الموازي » و « المتسق » في التجربة الانسانية ، وتفقد حركة الاستطلاع طريقها ، وتفقد بلا معنى اذا ما خرجت على محور التجربة التي تصل ما بين الزمان والمكان ، ولهذا فان حركة الاستطلاع التاريخي هي الأخرى حركة نمو نمط من المعنى ، فهي حج الى مسالك التجربة البشرية في سبيل المعنى الانساني للتاريخ ، ذلك التاريخ الذي يروى قصة الانسان .

الكون الخفى :

أو طريق الأنبياء :

وفي دنيا التاريخ الفسيحة وقد غدا التوافق مع المعاصرة ، موضع النظر ، يتيسر للانسان أن يستعيد أفقه ، فهي دنيا قامت على بناء من التوافق اجتازت فيها الجماعة البشرية حاجز الزمان والمكان ، وتذوب أثقال الرجل الحديث التي تقوم على تصوره بالنفوق على كل الاجيال السابقة ، طالما أن كافة الناس الآخرين - في الماضي والحاضر - قد أصبحوا معاصرين ومتعايشين في عالم مشترك من التعادل ، والتطابق ، والتوازي ، والاتساق في التجربة - وإن كانت هذه الحياة الكونية قد وارتها الحضارة الحديثة - إلا أنها « هناك » .

ويؤدي الاحساس بالابتعاد الذي يتفشى في عالم العصر ، وحيوية العلوم الكونية، وثقافة الماضي التي ابتعثتها التجربة الحديثة الى استعادة الكشف عن الكون الخفى •
فهل يعد ذلك فحوى البحث الجارى عن مغاليق التوافق الحديث فى المستقبل ؟
ان أية محاولة للإجابة على هذا السؤال تؤدي الى استمرار تقاليد المسالك الحديثة ،
الا أن مسالك التجربة الانسانية التى لا يتسنى للابتعاد عن المعاصرة أن يتجنب اتجاهه
اليها ، لا يمكن أن تتحقق بالتدابير ولا بالتصميمات ، ولا بالخطط ، والاجابة هى
الختام : وهو ان الابتعاد عن المعاصرة هو مسلك من مسالك ا- نبياء •

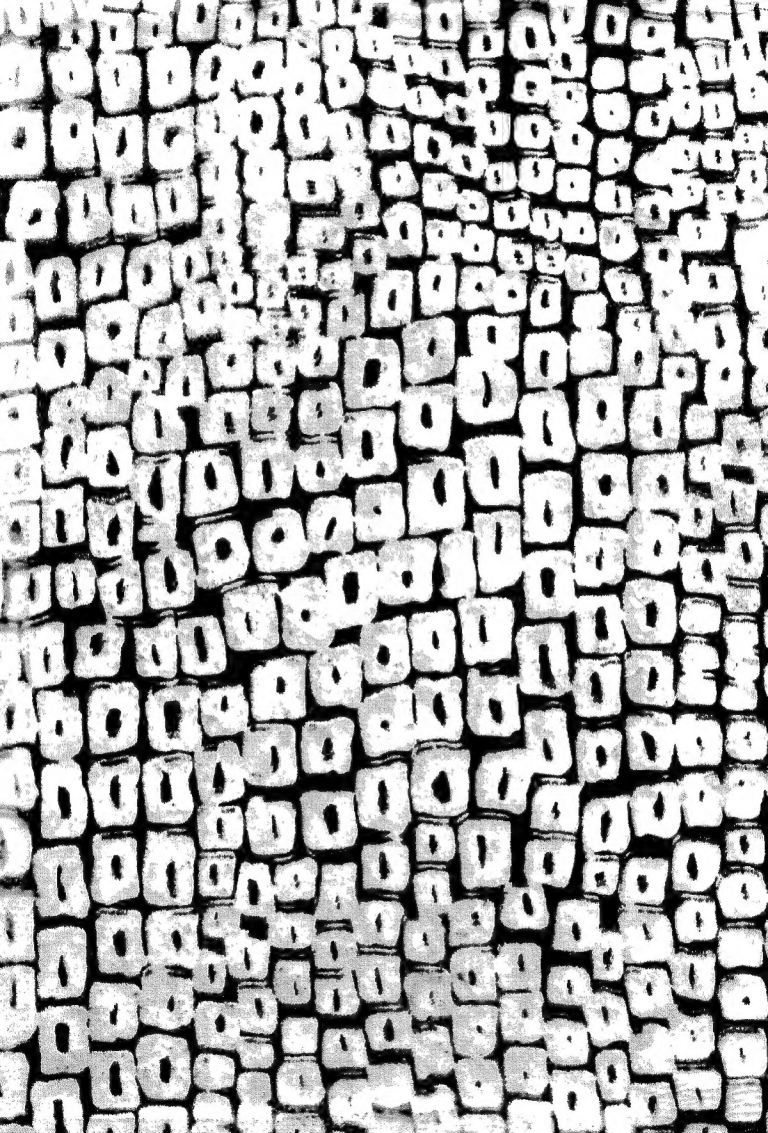


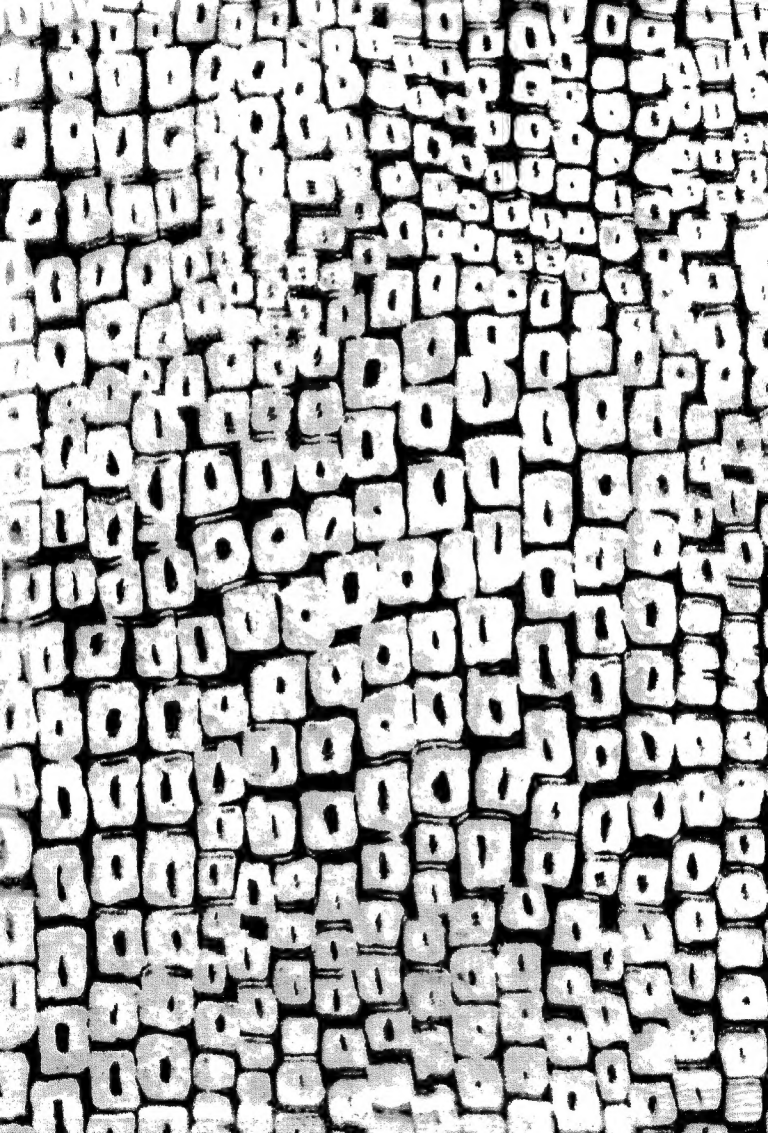
العدد وتاريخه

المقال وكتابه

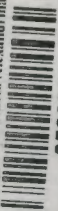
- العدد ١٢٢ — Creative Time-Organization versus. Subsonic Noises.
١٩٨٣ by : Albert Mayer
- العدد ١٢٦ — Flamenco : A developing Tradition
١٩٨٧ by : Barbara Thompson
- العدد ١٢٦ — The Clinic in Three Medieval Societies.
١٩٨٣ by : William R. Jones
- العدد ١٢٢ — Paradise the Golden Age, the Millennium and Utopia : A note on the Differentiation of Forms of the Ideal Society
١٩٨٣ by : Luc Racine
- العدد ١٢٢ — Modernity and History
١٩٨٣ by : Tilo Schabert
- تنظيم الزمن النفسى
تنظيماً توافقياً
- بقلم : ألبرت ماير
- الفلامنكو : تقليد متطور
- بقلم : باربارا طومسون
- المؤسسات العلاجية فى ثلاثة مجتمعات فى العصور الوسطى
- بقلم : وليام ر. جونز
- الفردوس ، العصر الذهبى ،
- العهد السعيد ، يوتوبيا (المدينة الفاضلة) : اطلالة على تباين أشكال المجتمع المثالى
- بقلم : لوك راسين
- الحاصرة والتاريخ
- بقلم : تيلو شابر

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بلاز الكتب ١٩٨٤/٣٨٥





Bibliotheca Alexandrina



0536993